cahiers du CINEMA

Luis Buñuel
Pierre Perrault
Jancso Miklos
Suture



6 francs numéro 212 mai 1969

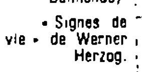
« Si seulement on savait ce qui existe ! »
Sigmund Freud.



cahiers du CINEMA

N° 212 MAI 1969

• La Sirène du Mississipi • de -rançois Truffaut (Catherine eneuve, Jean-Paul Belmondo)



• Signes de vie • de Werner Herzog.



Nous reprendrons dans notre prochain numéro la publication des écrits d'Eisenstein.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

le cahier des autres

Positif bis

L'atteinte fantasmatique de Bertrand Tavernier trouve ce mois encore à se décompenser dans *Positif*, et en un lieu dont on appréciera quel pertinent terrain de combat il constitue : une postface justificative et embarrassée à un entretien avec Robert Parrish. Citons : « *Oui, je sais, les interviews sont à la mode... quelques critiques en herbe peuvent ainsi justifier de manière hasardeuse leurs théories :* « On retrouve dans cette œuvre une démarche circulaire qui s'oppose pourtant à une dialectique de la cassure », *ce à quoi le réalisateur répondra un Oui approximatif. Il suffira ensuite de glisser la question dans la réponse et le tour sera joué... Mais malgré ces inconvénients les interviews sont souvent passionnantes : d'abord par tout ce qu'elles permettent de découvrir sur un plan strictement historique et surtout parce qu'elles constituent un contact humain avec l'œuvre d'un auteur. Encore faut-il établir ce contact et savoir interpréter ce que dira l'interviewé... Lorsque j'ai rencontré Howard Hawks avec Comolli et Narboni, j'ai été suffoqué par le caractère martien, abherrant* (que Tavernier écrit comme logorrhée) *de leurs questions... Et l'on peut se demander comment des critiques capables d'une telle erreur psychologique peuvent comprendre quoi que ce soit à l'œuvre de l'auteur de* Rio Bravo... *A la place du cerveau, on leur a greffé* (aux critiques des *Cahiers*) *un pot collectif de peinture soudée, à effet cyclothymique* ». (Une pensée au passage pour l'élégance et l'efficace de la métaphore picturale.)

On n'abordera pas ici le problème général de ce que doit être la position critique à l'égard des films et de leurs auteurs, ni celui de la fonction que nous attribuons, aux *Cahiers*, à la notion d'entretien : cela ferait l'objet d'une prise de position théorique qui devrait vite abandonner son prétexte, et ne trouverait pas ici son *lieu* adéquat. Indiquons seulement à quel point Tavernier continue — tout infatué d'arriération — à manier les clichés exténués de « contact humain » et d' « erreur psychologique », quelle idée rassurante il se fait d'une improbable intimité de l'auteur à son œuvre puis de celle-ci à son lecteur, intimité qui devrait selon lui indéfiniment se poursuivre dans la reconduction du mythe de la présence-à-soi et de la moindre distance possible. Qu'un véritable savoir de l'œuvre puisse s'élaborer autrement que dans la proximité, que la connaissance d'un film ne s'établisse pas sur les lieux mêmes du film, mais impose une distance à défaut de laquelle étude et objet d'étude se dissiperaient dans la confusion, que, pour savoir ce que dit un film, il ne suffit pas de laisser la parole au cinéaste, d'être à son endroit dans la position d'une écoute domestiquée, cela, bien sûr, Tavernier ne peut même pas le concevoir. Ni qu'un film, autant que par ce qu'il dit, soit déterminé par ce qu'il a dû dire sans en avoir l'intention, ou que, sans les énoncer, il *manifeste* certaines choses qui ont trait à la discontinuité, à la rupture, au déséquilibre, à l'hétérogénéité. Un entretien, pour lui, semble devoir se limiter à fournir au lecteur une somme d'informations (indispensables mais en aucune manière suffisantes si l'on veut échapper au pur reportage), que l'auteur détiendrait entièrement, et l'interviewer en partie avant même que l'entretien ne se soit engagé, et sans que la rencontre même produise un savoir nouveau quant à un travail que le cinéaste a dû effectuer et qui peut très bien ne pas toujours se connaître comme tel. On s'explique dès lors que chez Tavernier l' « entretien » se ramène à scander mécaniquement le discours du cinéaste de parodies de questions, simples soupapes d'échappement (pour nous en tenir à Parrish : vous avez collaboré à tel film, vous avez joué dans tels films, vous avez avec un tel réalisé tel film). C'est que Tavernier préfère à la moindre possibilité d'une pensée de l'écart, la perpétuation des consolantes notions d'expression, d'intentions créatrices, de reflet mécanique et de retrouvailles « par l'intérieur ».

Positif ter

Dans le même numéro de la même publication, et au détour ingénieux d'une mise au point anonyme sur la *Semaine Positif* (dirigée contre *Cinéthique*), on peut lire cette forte pensée, qui donne à bien augurer du niveau de visée où se situera la réponse que *Positif* va sans doute donner à notre rubrique précédente : « Cinéthique *semble mal partie, cette revue (qui loue très fort Klein, Bitsch, Fano) pouvait devenir de valables « Cahiers du Cinéma de gauche » — comme il y a des gaullistes de gauche.* »

Où l'on voit confirmé que l'aplatissement du discours surréaliste et de sa vocation pamphlétaire, dès lors que l'un et l'autre sont ramenés au maniement dérisoire de formules devenues sans danger, ne peut manquer de dégager certaine odeur de *poubellication* (ils veulent du Lacan).

Toujours vivant

Formulant à l'encontre de *Z* un certain nombre de critiques, Paul-Louis Thirard écrit dans le même numéro de *Positif*, décidément très riche, un article auquel nous adhérons à peu près, si l'on excepte un préalable inconditionnellement favorable à l'entreprise (à lire : mieux vaut un film « de gauche », un film à sujet politique, même mauvais, que rien : comme si un sujet, de quelque nature qu'il fût ne pouvait être avili par la pratique qui s'en saisit, comme s'il était inaltérable, incorruptible et qu'il en restât toujours quelque chose), et une fin visiblement postiche destinée à retomber, malgré toutes critiques émises, sur le préjugé favorable du début.

L'étrange est que Thirard se trouve recouper absolument notre position (entendons celle, globale, des *Cahiers du Cinéma*) au terme d'un tour de passe-passe acrobatique, et dont le premier effet semble être d'abord la réfutation de cette prise de position. Qu'on en juge :

— 1[re] étape : « ... *C'est un film « grand public » qu'ont voulu faire Semprun et Costa-Gavras* (une pensée au passage pour l'idée qu'un critique déclaré progressiste se fait et va sur-le-champ préciser du « grand public »), *et pas tellement un film qui provoque le débat spécialisé* (la politique devant donc être entendue comme un débat spécialisé, un raffinement pour initiés). *Film qui se veut, de façon très générale, d'éveil. D'où le porte-à-faux a priori des critiques « de gauche » qu'on pourrait lui faire : la structure du film est celle d'une enquête policière, avec « bons » et « méchants », gens sincères et traîtres... aucune analyse sociale ; aucune vision réelle de « lutte des classes » ; aucune indication sur le rôle joué (ou non joué ou à jouer) par le prolétariat, par l'avant-garde révolutionnaire ; aucune allusion au problème réel posé, etc. Le film récuse, par son propos même, toutes ces catégories d'objections ; pour vous satisfaire, sont en droit de dire les auteurs, il eût fallu faire un tout autre film.* »

— Deuxième étape : « *...Je crois qu'il faut en revenir au « politique »... pour leur reprocher* (aux auteurs) *d'avoir, dans leur parti pris, à l'intérieur de leur option, mal agencé leur scénario... Il s'agissait sur le plan de la construction du scénario, d'arriver à nous montrer cette histoire de telle façon qu'on ait une autre impression que celle d'un pur rapport de force isolé... Et je vois mal comment cela eût été possible, en adoptant les options de base des auteurs... A mon sens, c'est seulement en appuyant plus dans la précision de leur politisation — sans pour cela transformer leur film en un « traité » — que l'écueil aurait été évité. En effet la critique de fabrication que l'on peut faire au scénario s'énonce aussi bien en termes politiques...* »

Soit, en une vertigineuse opération de réduction à l'absurde : il faut s'accorder au projet du film pour en faire la lecture, mais ce qu'il manquait à ce projet c'est d'être politique, et il n'eût pu l'être qu'à être ce qu'il n'était pas. Ce qui retrouve en fin de compte ce que nous avons écrit, ne reprochant pas à *Z* de n'avoir pas été un « traité » politique, mais de n'avoir pas traité de politique.

Jean NARBONI.

A NOS LECTEURS DE PROVINCE

Pour vous permettre de voir les films

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

(passés, présents, futurs)

AIDEZ-NOUS !

PREMIÈRE ÉTAPE :

**que toute personne
en mesure d'organiser une (ou plusieurs) projections,
dans quelque cadre que ce soit,
nous écrive pour se faire connaître.
Dès réception de votre lettre nous entrerons
en contact avec vous.**

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

Nous avons, pour des raisons pratiques, modifié la disposition de ce Conseil permanent (des films, sortis ou non, à voir absolument, si possible, et pour cela s'adresser à nous) 1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1).
ALLEMAGNE	■ **Signes de vie** (Werner Herzog, 67, L 1) : 202.
ANGLETERRE	■ **One Plus One** (Jean-Luc Godard, 68).
ARGENTINE	**La Hora de los hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 68, L 1) : 210.
CANADA	**Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200.
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 67, L 1) : 202, 203.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 68).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 67) : 200.
	La Veuve verte (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1).
	L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203.
	Le Dernier Homme (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207.
	Le Gai Savoir (Jean-Luc Godard, 68) : 200.
	Jaguar (Jean Rouch, 54/68) : 195.
	Le Lit de la Vierge (Philippe Garrel, 69).
	Ma nuit chez Maud (Eric Rohmer, 69).
	Marie pour mémoire (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204.
	■ **Pierre et Paul** (René Allio, 68).
	La Rosière de Pessac (Jean Eustache, 68).
	Sept jours ailleurs (Marin Karmitz, 68, L 1).
	Tu imagines Robinson (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204.
	Une histoire immortelle (Orson Welles, 67).
	Wheel of Ashes (Peter Emanuel Goldman, 68/9).
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206.
HONGRIE	**Où finit la vie** (67, L 1), **La Dame de Constantinople** (68) (Elek Judit) : 202, 210.
	Ah ça ira ! (Vents brillants) (Jancso Miklos, 69) : 210.
INDE	**Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206.
	Nostra Signora dei Turchi (Carmelo Bene, 68, L 1) : 206.
	Partner (Bernardo Bertolucci, 68) : 206.
	Sovversivi (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195.
	Tropici (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203.
	Uccellacci e uccellini (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRLANDE	**Rocky Road to Dublin** (Peter Lennon, 67, L 1) : 202.
JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182.
	Elle et lui (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 175, 183.
	La Femme-insecte (Imamura Shohei, 63) : 158.
	La Pendaison (Oshima Nagisa, 68).
	Premier amour version infernale (Hani Susumu, 67).
LUXEMBOURG	**More** (Barbet Schroeder, 69, L 1).
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 68, L 1) : 206.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66).
	Noces d'automne (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1).
	■ **La Honte** (Ingmar Bergman, 68).
	Livet är stenkul (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195.
SUISSE	**Haschisch** (Michel Soutter, 67) : 202, 207.
	Quatre d'entre elles (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
TCHECOSLOVAQUIE	■ **Un été capricieux** (Jiri Menzel, 68).
U.S.A.	**Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205.
	David Holzman's Diary (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (James MacBride) : 202.
	★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188.
	Faces (John Cassavetes, 68) : 205.
	In the Country (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 202.
	In the Year of the Pig (Emile de Antonio, 68).
	■ **Model Shop** (Jacques Demy, 68) : 206.
	Portrait of Jason (Shirley Clarke, 67) : 205.
	★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67, L 1) : 202.
	The Stripper (Franklin Schaffner, 63, L 1).
	Troublemakers (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202.
	Quand je serai mort et livide (Zivojin Pavlovic, 68).
	Une vie accidentelle (Ante Peterlic, 68, L 1).

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Sous le signe du Scorpion

Les survivants d'un tremblement de terre sur une île indéterminée, préhistorique, abordent dans une autre. Ils sont vingt ou trente hommes. Dans la deuxième île, un groupe un peu plus important d'hommes et de femmes vivent de la culture de la terre. Les premiers, par la ruse, puis par la force, essaient de convaincre les seconds de la nécessité immédiate d'abandonner l'île avant qu'un nouveau tremblement de terre ne la détruise. Ils ne réussissent pas. Alors commence la bataille qui se termine par le triomphe des « subversifs », l'enlèvement des femmes, le transport sur la terre ferme. Ensuite vient la révolte des femmes, leur suicide collectif manqué, puis leur résignation, et enfin leur bonheur près de leurs nouveaux hommes.

Telle est en peu de mots, la trame de « Sotto il segno dello scorpione », le dernier film de Paolo et Vittorio Taviani. Tout apparaît mystérieux dans ce film. Du titre, sans rapport avec les événements que nous livre la trame (et en effet, le titre s'appliquait à un projet antérieur des Taviani qu'ils ne sont pas parvenus à réaliser ; il fut donc utilisé pour le film actuel, comme titre provisoire. Cependant, ce ne doit pas être par hasard qu'il a survécu), jusqu'aux possibles interprétations qu'un spectateur distrait pourrait faire du film. Car il serait trop facile de lire « Sotto il segno dello scorpione » comme une parabole sur la décadence et la chute européennes et la rédemption par l'Orient, ou comme un apologue satirique sur



« Sotto il segno dello scorpione » de Paolo et Vittorio Taviani

la situation politique italienne en 1969 (identifiant les uns avec le gouvernement de centre-gauche — industrie, police, église —, les autres avec les mouvements ouvriers et étudiants, etc.). Le film résiste : trop de zones d'ombre et d'imprécision le séparent de ces registres qui exigent, comme on sait, des qualités contraires pour assurer une au moins première, provisoire, adéquate lecture.

Si le film des Taviani surprend, c'est par son pouvoir de non-signifiance. Rarement nous avons assisté à un déroulement aussi imprévisible : impossible de seulement prévoir ce qui va se passer dans les prochaines minutes. Il ne s'agit pas de suspense, de retards prémédités, de détours narratifs. Si « Sotto il segno dello scorpione » nous égare, c'est au contraire par une obstinée « ingénuité », humble, continuelle, perverse. La sujétion au récit semble totale. Aucun usage du « collage », aucune variabilité des distances. Mais où est l'histoire ? La pellicule enregistre avec le même intérêt les réflexions désenchantées du chef des agriculteurs, une jeune fille qui court sur une plage obscure pour aller retrouver son amant-ennemi, un rite de conjuration du mal, avec cloches et sauts, clairement inspiré du Sud italien, le ventre d'une femme enceinte ou les cicatrices d'un vieillard. C'est comme si — mais justement **comme si** — les Taviani avaient procédé à un nivellement des éléments inclus dans leur film, les considérant tous comme d'égale importance.

La construction du film elle aussi est déconcertante : elle suit en tous cas le modèle de presque tout le cinéma actuel, se faisant délibérément hasardeuse. Le rythme est inattendu : scènes longues, scènes moyennes, brèves ou presque subliminales se succèdent en apparent désordre : de temps en temps le noir de l'image sépare telle scène d'une autre, comme dans le film underground américain « Blonde Cobra », avec lequel « Scorpione » n'est pas sans rapports sur le plan narratif. Film presque sans personnages, où une actrice ne se distingue d'une autre que par l'éclat de ses yeux, ou la longueur de ses cheveux, film de groupes continuellement recréés, en formation et variations instantanées. Projection de « fantasmes » qui s'insèrent dans les innombrables vides entre image et image, et donc, agréables ou douloureux selon ce que nous-mêmes nous y projetons. Film dont les difficultés, les douleurs (celles de la parturition bien sûr) d'expression doivent coïncider avec les nôtres, et par là requérir notre **attention.** E. de G.

Lettre de Montréal

Dans la carrière d'Adolfas Mekas, après deux longs métrages qui ont eu une audience exceptionnelle pour des films « underground », « Hallelujah the Hills » et « Double Barreled Detective Story », le troisième long métrage, présenté au Centre du Film Underground de Montréal en avril dernier, constitue une sorte de parenthèse. Dans « Windflowers » (il s'agit de ces fleurs que la môme Larousse sème à tous vents), film engagé, Mekas renonce, pour un temps, à l'humour débridé et à la loufoquerie magnifique d' « Hallelujah » pour chanter avec sobriété la fin malheureuse d'un « draft dodger » américain. Ce « draft dodger », c'est-à-dire l'un de ces jeunes Américains qui ont déchiré

Ce Petit Journal a été rédigé par Jean-Claude Biette, Gian Piero Brunetta, Eduardo de Gregorio, Michel Delahaye, Dominique Noguez et Jean-Marie Straub.

leur livret militaire en signe d'hostilité à la guerre que le gouvernement de leur pays mène au Vietnam, nous apparait d'emblée traqué. Quand le film commence, il est dans la voiture d'un « brave » Américain qui l'a pris en stop. Celui-ci le démasque très vite (car sa photo est dans tous les journaux locaux), le fait descendre et court le dénoncer à la police. Le jeune homme a pris ses jambes à son cou et fonce à travers champs et forêts. Mais comment résister au F.B.I. ? Un hélicoptère, trois ou quatre « cops » agiles, et le voici abattu au moment où il traverse une rivière avec dans la main, ironie, un bout de bâton en forme de revolver. Après ce début haletant dans la manière « Chasses du Comte Zaroff », retour en arrière : l'histoire de cette fuite nous est contée depuis le début — depuis cet après-midi où deux flics en civil se présentent au bureau où le jeune homme travaille sous un faux nom (il leur échappe de justesse). Début qui n'est pas le vrai début : nous ne saurons rien de ses raisons **personnelles** de refus, du jour où il a décidé, et déchiré. Mais nous en savons assez : c'est un jeune et paisible employé, qui n'a pas les cheveux longs et ne pue pas le « pot » — l'anti-image d'Epinal du déserteur telle qu'elle traine chez la plupart des « braves » Américains.

« Windflowers » est une fugue, aux deux sens du mot. Film d'une fuite désespérée (tout espoir et tout suspense sont supprimés par la présentation anticipée de l'échec final), et film musical. Musical comme une complainte, comme une de ces ballades anglaises du XVIIIe siècle qui faisaient pleurer. Non que Mekas force ou noircisse les choses. Au contraire. Ses flics ne sont même pas odieux, ils ont femme et gosses, ils font leur boulot. Sobriété. Justesse. Simplement ce film circulaire (car les images du début réapparaissent à la fin et nous assistons deux fois au meurtre, la deuxième fois la gorge un peu plus serrée) est **construit** musicalement. Au thème central (la fuite) s'entrelacent des bribes de souvenirs heureux (le déserteur et sa fiancée), images au contour flou et un peu ralenties, répétées comme un refrain (et un reproche) ; de l'anti-Lelouch, là même où Lelouch s'en serait donné à caméra joie. Et aussi, comme chez Godard, mais discrètement, sur la pointe des pieds, des séquences un peu marginales, explicatives, **éclairantes** : une petite fille lit un poème à la gloire du « draft dodger » ; deux bourgeois américains repus de TV ont une « conversation » sur le Vietnam, etc. Par là-dessus, liant tout, donnant à tout sa teinte (le gris), une musique originale de Mekas, très simple. Au total, une élégie (comme il le dit lui-même). Sans trilles, sans coups d'archet tziganes, sans 2e mouvement du Concerto d'Aranjuez ; par là poignante. L'autre côté de la guerre au Vietnam. L'entêtement d'un jeune homme qui ne dit mot. Qui fuit. Qui simplement voulait vivre.

Précédant ce beau thrène pour un déserteur assassiné, trois minutes de cinéma direct en couleurs. « The editors of TIME, LIFE, FORTUNE, present : « Forum film ». Adolfas Mekas déguisé en riche capitaliste étranger visitant les U.S.A., répondant aux journalistes, suggère : « La guerre du Vietnam n'est pas conforme au véritable génie du peuple américain, plus friand d'initiative privée que d'initiative publique. L'Etat dépense 10 millions de dollars par jour pour un résultat de 100 Vietcongs tués. Cela met le Vietcong à 100 000 dollars. **Confiez cette guerre à une entreprise privée** qui fera appel à l'initiative privée : ce sera immédiatement plus rentable. Il suffirait de donner par exemple une prime de 5 000 dollars par scalp de Vietcong rapporté, 10 000 dollars par Vietcong ramené vivant aux States (cela peut toujours servir pour remplacer les Noirs dans les plantations), etc. » Trois minutes. Trois minutes où Mekas est Swift, le Swift horrible et admirable de « Modest Proposal ». Décidément, avec les frères Mekas, les U.S.A. sont un peu moins haïssables. — D.N

Avis

Notre ami Gérard Legrand prépare un essai sur Edmond T. Gréville, destiné à paraitre dans « L'Anthologie du Cinéma ». Il serait reconnaissant à tous ceux qui disposent de documents concernant ce cinéaste de se mettre en rapport avec lui, en lui écrivant 3, rue de Xaintrailles (Paris-13e).

A nos lecteurs

Nous avons dû interrompre, ce mois-ci, la publication des écrits de S.M. Eisenstein. Nos lecteurs liront donc la suite de « La non-indifférente nature » dans notre prochain numéro

Rencontre avec Budd Boetticher

Budd Boetticher J'ai fait les prises de vue d' « Arruza » chaque fois qu'il y avait une course de taureaux intéressante, mais j'ai tourné d'autres films en même temps ; puis je suis allé à Mexico pour terminer « Arruza », ce qui aurait dû me prendre à peu près six mois : ce film qui s'est fait en dix ans aurait dû se faire en trois ans et six mois ! J'ai eu bien des problèmes : il y avait une grève à Mexico, il m'a fallu m'occuper de mon divorce (ma femme voulait que je laisse tout tomber)... et les problèmes mêmes du tournage : laisser jouer un homme, et non maintenant il peut être tué. Et de tous les films que j'ai été plus ou moins obligé de faire, celui-ci est le seul que je peux voir au milieu d'un public sans avoir les mains moites, sans être nerveux : et cela, parce que je sens seulement que j'adore le film, que j'ai eu de la chance de pouvoir le faire, que Carlos était un tel ami pour moi que nous avons filmé des choses **impossibles.** Le tournage comportait une telle part de danger que cela se voit sur l'écran. Compte tenu de cet immense coefficient de danger qu'impliquait le tournage, j'ai obtenu 75 % de ce que j'avais prévu, c'est un énorme pourcentage et je crois que cela se verra. Quelquefois il y a une demi-heure de film sans un seul mot de commentaire, il suffit d'écouter la musique et de voir sur



Budd Boetticher

pas un acteur, comme il en a envie, et choisir soigneusement les courses de taureaux. Cela est très important car il faut de grands toréros et de bons taureaux pour avoir une chance d'avoir une bonne course ; tout cela m'a pris beaucoup de temps. Ensuite, deux semaines après que j'ai eu fini avec lui, Arruza a été tué, il m'a fallu rester et j'ai plus ou moins changé l'idée du film. J'avais l'idée d'un film de taureaux très dramatique, et quand la « réalité » est devenue beaucoup plus dramatique du fait de la mort de Carlos, j'en ai fait un film très léger et très gai, pour qu'on n'ait pas idée du désastre final : je crois que cela donne un bon résultat. En fin de compte pourtant, j'ai fait exactement ce que j'avais voulu faire au départ : un simple exposé de **faits,** un documentaire sur ce que j'estime qu'un film doit être ; je trouve qu'aujourd'hui nous passons beaucoup trop de temps à faire de la « politique » dans nos films, à défendre une cause, à avoir une doctrine, à porter un message. Dans « Arruza » il n'y a aucun message, je dis seulement : cet homme est un génie, en faisant les choses magnifiques que vous voyez l'écran quelque chose que je pense être magnifique. Je suis très fier de ce film, plus que de n'importe lequel de tous ceux que j'ai faits.

Cahiers Pourquoi préférez-vous « Arruza » à vos autres films ?

Boetticher « Arruza » est mon seul film honnête à 100 %. Je ne connais pas de film plus honnête et qui ait été aussi difficile à faire : à cause de l'élément de la mort constamment présent. La mort est là. Les taureaux sont vrais. Personne ne double Carlos Arruza, personne ne double les autres toreros. Dans le film chacun est lui-même ou elle-même. Madame Arruza joue magnifiquement Madame Arruza, ce qui est une chose très difficile à faire. Personne ne joue un rôle inventé et les taureaux n'ont jamais lu le script... Tout cela est sur l'écran et je suis très fier d'avoir été capable d'obtenir ce que nous avons obtenu. Mes autres films sont malhonnêtes, en ce sens qu'ils sont la fabrication de quelque chose d'écrit par quelqu'un, c'est une histoire à porter à l'écran. Celui-ci est simplement un exposé. En fait il sera probablement classé comme un documentaire très très

cher. Ce n'est pas un documentaire, ce n'est qu'une exposition de faits. Nous vous montrons en photos huit années de la vie d'un homme. Je crois que la chose la plus importante que j'ai enseignée à l'Université de Mexico l'année dernière — j'ai donné aux Mexicains mon idée personnelle du metteur en scène, bien sûr, il n'y a pas de règles établies, je ne leur ai pas enseigné la technique, qu'on peut apprendre dans les livres, — c'est de bien connaître les différentes formes de personnalités, de Brando à mon grand ami Tony Quinn et aux autres acteurs. A la fin de l'année scolaire je ne leur ai pas fait passer d'examen car je pensais qu'ils savaient assez de choses, qu'ils connaissaient bien le cinéma américain et européen, qu'ils comprenaient ce que certains d'entre nous défendent. Or un garçon de ma classe est venu me dire : « Maestro, comment avez-vous pu gâcher 8 années de votre vie à Mexico pour un homme ? » Je n'avais jamais pensé à tout cela avant et j'ai répondu : « N'aurait-ce pas été merveilleux si le metteur en scène de « The Agony and the Ecstasy » avait eu la chance de faire le film avec Michel-Ange au lieu de Charlton Heston ? » J'avais moi-même un génie — Arruza était Arruza — et tout ce que je voulais, nous avions beau nous disputer, il le faisait ; et je suis très heureux qu'il l'ait fait parce que maintenant Carlos est mort mais Arruza vivra plus et plus longtemps que n'importe quel autre torero de l'histoire, car il est là, sur l'écran large, en couleurs, au sommet de sa carrière, homme très beau et merveilleux. Je suis amoureux du film ; j'en suis au point maintenant où si les gens ne l'aiment pas, cela ne me touche pas, je pense seulement que nous ne sommes pas au même niveau et cela ne me tracasse pas. Je ne connais personne encore qui n'ait aimé le film. Je suis sûr d'être très critiqué par les ligues humanistes du monde entier, elles me haïront à cause des courses de taureaux ; mais c'est mon dernier film de taureaux, je voulais le faire avec ce qu'il y a de mieux au monde et je l'ai fait. Je crois que vous aimerez mon livre car c'est un récit sincère de ces années à Mexico, que j'ai intitulé « Juan in Disgrace », qui est le premier vers du sonnet 21 de Shakespeare. Je pense que ce livre fera un grand film l'année prochaine ou un peu plus tard et la chose en vaut la peine. De tous ceux qui ont commencé le film avec moi, je suis le seul encore en vie ; tout le monde est mort, mon monteur, mon cameraman, deux

JEAN-MARIE STRAUB : « LE FIANCE, LA COMEDIENNE ET LE MAQUEREAU »

Ce film a été récemment programmé à Paris avant « Signes de vie » de Werner Herzog, au Studio Action-République.

Le dernier film (1) de Straub marque une étape essentielle du cinéma enfin considéré comme langage responsable, générateur de son matériau et de ses structures d'une part, de ses échos et répercussions de l'autre. La fiction d'origine de « Le Fiancé, la comédienne et le maquereau » est circonscrite par le titre même du film. Elle consiste en l'énonciation d'un rapport entre trois personnages (appelons-les ainsi provisoirement) — rapport qui est : présenté au niveau de la traditionnelle « réalité » dans le 4e plan (2) et le 12e plan (4), seuls plans où les dits personnages s'expriment directement (au plan 4, le fiancé et l'actrice, au plan 12, le maquereau), situé hors de toute chronologie coutumière — et, dans les dix autres plans, amplifié, multiplié, contredit, renversé, noyé ou excédé, lorsque ces « personnages » prennent en charge et objectivent les métaphores et autres figures de la rhétorique expressive, délibérément refusées par « l'auteur » (ici est visée l'accusation d'inhibition expressive portée contre Straub) comme qualification de son autorité.


Plan 4

On assiste dans le film de Straub à l'exploration systématique des pouvoirs de la citation et de ses multiples significations. Il est facile de voir — Godard ayant fait les premières manipulations dans ce sens — que la citation, interrompant le temps traditionnel du récit, y substitue un temps et un espace spécifique qui n'est désormais plus de la réalité, mais du cinéma. C'est seulement après la première moitié du film qu'apparaît le plan — le plan 4, déjà cité, fort court — où sont réunis les éléments moteurs de la fiction, le titre ayant fixé au départ l'hypothèse d'une réalité que le film s'applique à contredire : le fiancé (c'est ensuite qu'il est l'époux) et l'actrice (on l'a, avant, vue jouer), deux portes, l'allusion à une menace (le maquereau) et la réponse en américain (hypothèse — là aussi — du noir américain — c'est l'accent qui le dit — intégré : O.K. Baby).

Or le noyau — si discrètement présenté — engendre une variation qui dure plus d'un tiers du film. Le plan de variation renvoie l'image de notre noyau d'origine, développant une situation semblable, anticipant un


Plan 10

dénouement inversement symétrique à celui qu'il aura, mais les rôles étant « déplacés », cette image serait fausse et donc trompeuse si le théâtre qui donne ici à la fiction un deuxième degré, la renforçant même de détails réalistes, ne s'y trouvait confondu avec la durée et l'espace du plan qui, enregistrant fidèlement espace et durée théâtraux, se délivre lui-même de tout symbolisme. Or cette image s'en trouve également amplifiée de par son insolite durée. Voilà que cette **réalité** (le plan 4 — noyau du film), loin de proposer une quelconque profondeur ou richesse, à laquelle elle ferait allusion, confirmant le spectateur dans son idéologie et le désir qu'il aurait de tout y ramener, se vide au contraire de tout ce qui n'est pas signe, afin de permettre la combinaison d'espaces inédits qui ne se réfèrent à nulle autre réalité qu'à elle-même, tangible et relative réalité du plan 4.

Ainsi la comédie, les poèmes de St-Jean de la Croix et les paroles rituelles du mariage sont ramenés au rang de citations indifférenciées qui développent une fiction où les « personnages » perdent toute épaisseur pour être aspirés tantôt dans un espace, tantôt dans un autre, espace d'une **parole** — individuelle ou collective, peu importe — qui leur prête, le temps d'un plan, un certain nombre de signes grâce auxquels s'institue un jeu où la conscience, d'être empruntée, devient interchangeable, perd toute **individualité**, pulvérise les résidus psychologiques, abat les cartes de la société bourgeoise (le maquereau menace : « à notre famille on n'échappe pas » — la police fait partie de la famille ; le défilé muet, obstiné et incantatoire des prostituées, suivi de l'appel à la délivrance du chœur de Bach — étrange bascule chez Straub du rigo-

risme initial en souple et féconde dialectique des formes).
C'est donc la fiction qui crée sa propre dynamique : il n'y a pas de nécessité sinon cinématographique, aléatoire et poétique (= pratique) à ce que le plan 11 (3), l'avant-dernier, où l'actrice, par les vers de St-Jean de la Croix, énonce la réclusion par amour, reprenne ainsi les thèmes du plan 9 (le mariage et son contrat d'inégalité) et annonce le plan 12, dernier (le coup de


Plan 12

revolver, délivrance relative) : les paroles, tout au long du film, sont ponctuées çà et là d'ouvertures et de fermetures de portes, qui délivrent et enferment relativement. Le seul référent explicite est la mort, chantée, point final du film, sous le jour de la délivrance **absolue.** Un renvoi aussi systématique du spectateur à la seule relation d'échange textuel avec un film, ne serait-il pas, comme chez Mallarmé ou Webern, l'acte le plus révolutionnaire dont soit capable et redevable le cinéma ?

Jean-Claude BIETTE.

1) Se reporter au nº 205, p. 15, texte de Jean-Marie Straub décrivant son film.
2) **4. Plan américain (14 s).** Nuit. Une cage d'escalier avec une porte d'appartement et un ascenseur. Lilith (la Marie de la pièce) et James sortent de l'appartement.
Lilith Sois prudent.
James O.K., baby.
Il descend dans l'ascenseur. Lilith referme la porte.
3) **10. Panoramique (55 s).** Jour, extérieur. Paysage de campagne (faubourg). La voiture blanche de James approche et entre dans la cour d'une maison.
11. Panoramique, comme 10 (1 mn 4 s). Panoramique, jour. James ouvre à Lilith la porte de la voiture.
James Et comme le temps était venu
où il convenait de faire
le rachat de l'épouse
qui servait dans un dur joug,
sous cette loi
que Moïse lui avait donnée,
le père avec tendre amour
de cette façon disait :
Maintenant tu vois, Fils, que ton épouse
je l'avais faite à ton image,
et en cela qu'elle te ressemble,
elle te convient bien.
(Ils vont à l'entrée de la maison.)
Lilith Donc maintenant si sur la place publique
à partir d'aujourd'hui je ne suis plus vue
ni rencontrée,
dites que je me suis perdue,
que, marchant amoureuse,
je me fis perdue, et fus gagnée.
4) **12. Panoramique et travelling (1 mn 35 s).** Jour. Le maquereau — c'est le Freder de la pièce — est assis à côté de la fenêtre, un revolver à la main.
Maquereau A notre famille on n'échappe pas aussi simplement, Lilith. Je vais te ramener à présent à Munich ; de ton chevaleresque ami la police déjà s'occupe, il n'en viendra pas aussi facilement à bout que du fidèle Willi.
La caméra panoramique vers la porte, où se tiennent Lilith et James. Lilith marche jusqu'au maquereau, lui prend le revolver de la main et l'abat ; elle passe devant lui et devant la fenêtre jusqu'à une porte qui est ouverte sur le jardin.
Lilith récite ensuite six strophes d'une poésie de Juan de la Cruz.

DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER. Film de Jean-Marie Straub (1968). **Production** : Danièle Huillet et Klaus Hellwig (Janus Film und Fernsehen). **Images** : Klaus Schilling et Hubs Hagen. **Son** : Peter Lutz et Klaus Eckelt. **Interprètes** : Lilith Ungerer (Marie - Lilith), Rainer W. Fassbinder (Freder - le maquereau), James Powell (James), Irm Hermann, Kristin Peterson, Hanna Schygulla, Peer Raben, Rudolf Waldemar Brem.

Post-scriptum de J.-M. Straub

« M-M » (1963) était un film de vampyr, « N.V. » ou seule la violence aide, où la violence règne (1965) un film mystique, « Chronik der A.M. Bach » (1967) un film marxiste ; « Der Bräutigam » est un film-film, et ce n'est nullement une chose mineure... C'est aussi le plus aléatoire de mes films — et le plus politique, parce que 1) il est un peu le jugement dernier de Mao ou du tiers monde sur notre monde
(« Si les archi-réactionnaires du monde — même aujourd'hui, demain et après-demain —
encore inflexibles —
mais pas forts —
caca de chien »),
que 2) il est né sous le coup de l'impossible révolution parisienne de mai (tout le dernier plan, et la musique initiale et finale : « Du Tag, wann wirst du sein... Komm, stelle dich doch ein » — « Toi jour, quand seras-tu... Viens, présente-toi donc ») et que 3) il raconte un fait divers (il n'est rien de plus politique qu'un fait divers) : les amours d'une ancienne prostituée et d'un nègre...
« Straub » va donc enfin quitter l'Allemagne pour Rome, où il espère pouvoir tourner « Othon » (« Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ») cet été sur le mont Palatin.

Jean-Marie STRAUB.

Boetticher (suite)
électriciens, un assistant-réalisateur... et bien sûr Arruza. J'ai de la chance d'être assis ici maintenant et je suis extrêmement fier d'avoir été capable de finir le film. Ce fut une guerre, pas un film.
J'aime pourtant tous les films que j'ai faits avec Randoph Scott, sauf le second de la Columbia, qui est vraiment très mauvais et un de la Warner terriblement prétentieux et cher. Dans les 5 autres films j'ai dit beaucoup de choses qu'on ne dit pas dans les westerns. J'adore travailler avec Randy : contrairement à presque toutes les autres stars cela lui est égal qu'un autre acteur du film soit meilleur que lui et si vous repensez à ces 7 films vous verrez que Randy nous a beaucoup aidés à pousser des gens comme James Coburn, Lee Marvin, Craig Stevens, Richard Boone, Richard Rust, Andy Duggan... tous ces jeunes acteurs à qui Randy a permis de devenir quelqu'un. A ce propos je me suis un jour violemment disputé avec John Wayne, qui ne m'a pas parlé pendant des mois : il avait produit « Seven Men From Now », Burt Kennedy avait écrit le film pour lui et finalement c'est Randolph Scott qui avait joué le rôle. En sortant de la projection du film, Wayne me dit : « Je trouve que j'aurais dû jouer ce rôle » ; je lui ai répondu : « Je suis content que tu ne l'aies pas fait, parce que tu aurais éliminé Lee Marvin du film ». Il n'a pas apprécié cette réflexion mais elle était juste. C'était merveilleux de travailler avec Randy et j'étais très fier de ces films mais je crois que d'un point de vue artistique « Arruza » est un film bien moins prétentieux que les autres, complètement honnête et tellement **vrai** que j'en suis fier. Plusieurs fois le cameraman et moi-même fûmes en grand danger et beaucoup des choses que j'ai pu faire ici, je ne les avais jamais faites dans un autre film, par exemple ce plan excitant de la dernière course : j'y tenais absolument et cela n'avait jamais été techniquement réalisé auparavant ; je voulais, du sommet de la plus grande arène du monde — Plaza Mexico — avec un objectif de 12 inches et un zoom, descendre jusqu'au sable en éliminant le public et ainsi capter ce que je voulais : un homme, un cheval et la mort
Cahiers Vos films fonctionnent souvent à partir de structures identiques dans lesquelles vous introduisez quelques infimes différences. Est-ce aussi le cas pour « Arruza » ?
Boetticher J'aime les histoires toutes simples qui durent une heure trente, quarante. Vous savez, je n'ai pas tellement de

choses à dire... Il y a plusieurs années, quand je faisais « The Bullfighter and the Lady », John Ford m'a appris une chose magnifique, il m'a dit : « Budd, quand je fais un film, je veux que le public, après avoir oublié les noms du metteur en scène et des acteurs, se souvienne d'une **seule** chose ; s'il y a dans le film une chose dont il se souviendra toujours, j'ai accompli ce que je voulais. S'il y en a 2 ou 3 ou 10, c'est formidable, mais si on essaye d'en avoir 20 ou 30 en trois ou cinq heures, je ne crois pas que le public le supporte et s'en souvienne. » J'essaye donc de raconter une histoire très simple, j'essaye aussi d'obtenir de bonnes performances de mes acteurs. En général, j'aime beaucoup les acteurs et ils me deviennent


« Ride Lonesome »

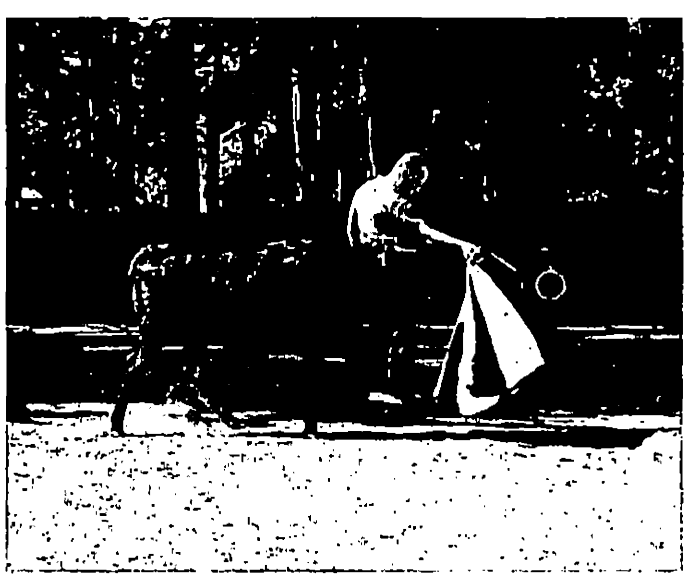
très proches. Je crois que nous jouons tous à Pygmalion avec nos acteurs. Quand on travaille avec quelqu'un comme Tony Quinn, c'est un grand plaisir de voir ce qu'il fait de ce que vous lui avez demandé, ce que cela donne sur l'écran. « Arruza » est la plus simple de toutes mes histoires. En 30 secondes, c'est ceci : le plus grand torero du monde après la mort de Manolete s'ennuie : il n'a plus de rival. Il achète un ranch de taureaux pour effrayer les autres toreros, comme il dit. Il voit des taureaux tous les jours et il languit de retourner à l'arène car il est encore assez jeune, assez fort pour être le plus grand torero du monde. Il revient à l'arène à cheval parce qu'il a promis à sa femme de ne plus se battre avec l'habit d'or et nous le suivons jusqu'à sa dernière course. C'est très simple, c'est l'histoire d'un homme qui ne pouvait pas abandonner.

Cahiers Et « The Rise and Fall of Legs Diamond » ?

Boetticher Ce fut un désastre. J'avais beaucoup travaillé sur le script mais M. Phil Yordan, qui passait pour l'avoir écrit, et le producteur, qui était peu favorable à ce que nous essayions de faire, ont créé bien des problèmes. Ce n'est pas moi qui ai choisi ce titre affreux et prétentieux. « Legs Diamond » était également une histoire très simple : j'ai essayé de montrer que, en dépit des défauts de quelqu'un, de ce que nous entendons ou lisons à son sujet ou de ce qu'on nous a appris, il a quelque chose de bon et de drôle. Je pensais que c'était un affreux gangster mais plus je faisais de recherches, plus je découvrais que c'était un type très séduisant. Bien sûr c'était un assassin, un homme épouvantable et je suis certain que personnellement je l'aurais détesté, mais si je l'avais connu il m'aurait intéressé. Voilà ce que je voulais que le public pense. Et la chose la plus importante que j'ai accomplie dans ce film, c'est que lorsque cet homme terrible est tué sur l'écran, ça vous fait quelque chose.

Cahiers Pourquoi avez-vous fait 7 films avec Randolph Scott ?


Tournage de « Seven Men From Now »


Budd Boetticher toréant

Boetticher. Cinq de ces scénarios, de Burt Kennedy, étaient très bons. — Randolph me permettait de créer de nouvelles stars. — Pendant tous ces films je préparais « Arruza » et je pouvais filmer des courses de taureaux tout en faisant ces films avec R.S. sans m'embarquer dans une superproduction de 6 ou 7 mois, ce qui aurait éliminé toutes mes chances de faire « Arruza ». Voilà trois raisons. Quant à Scott, comparons-le à Wayne. Regardez toutes les erreurs qu'il a faites, ce film au Japon avec Huston ; quand il sort de ses bottes, descend de son cheval et enlève son grand chapeau c'est un désastre. Quant aux « Green Berets » je n'irai sans doute pas les voir car je ne veux pas voir un mauvais film de quelqu'un que j'aime bien. Scott, lui, n'a jamais commis ce genre de choses, il n'a jamais pensé que cela lui irait de les faire. D'ailleurs il peut se permettre de ne pas faire n'importe quoi car il est probablement l'acteur le plus riche d'Hollywood. Il pourrait ne plus jamais travailler, donc il peut se permettre de choisir. C'est un homme très sensible et dans mes films je crois qu'il a fait des choses tout à fait nouvelles pour lui. Dans notre premier film, c'était la première fois dans un western, je voulais que le méchant ne soit pas un méchant stéréotypé, noir. Dans les films avec Randy j'ai toujours voulu que le méchant puisse changer de rôle avec Scott et qu'on ne voie pas la différence ; que les méchants aiment Scott et que Scott comprenne Lee Marvin, aime Richard Boone...

Cahiers Vous avez commencé à faire des films à 25 ans : qu'aviez-vous fait avant ?

Boetticher J'étais au collège (plus athlète qu'étudiant) puis je suis rentré dans les courses de taureaux à Mexico. Je suis venu ici pour apprendre à Tyrone Power à être torero dans un film de Mamoulian, « Blood and Sand ». Je suis devenu garçon de courses, je distribuais, très mal, les lettres, je balayais les plateaux et j'apprenais le métier. En


Le même à cheval

1942 je suis devenu assistant-réalisateur, puis j'ai eu beaucoup de chance. Un très bon ami à moi, Harry Cohn, était à la Columbia, il s'est intéressé à moi et m'a permis d'être assistant sur « Cover girl », film avec Gene Kelly et Rita Hayworth. Après le film nous fûmes tous renvoyés jusqu'à sa sortie, qui fut un gros succès.

A la Columbia ils me donnèrent une chance d'être réalisateur, ils me demandèrent si j'étais capable de diriger un film ; bien sûr je savais que non mais j'ai su mentir jusqu'au moment où j'ai pensé que oui. Mais un jour ils se sont aperçu que j'étais incapable de diriger un film : j'en avais déjà fait 18... La plupart étaient des désastres, nuls, mais c'était un très bon terrain, je rencontrais tous les gens du métier, je faisais toutes sortes de travaux bizarres et je suis bien content d'avoir pu devenir réalisateur car

c'est la seule chose qui m'intéresse. Maintenant j'apprends à écrire, j'ai toujours récrit les scripts des autres mais maintenant j'écris des scénarios originaux et ils semblent bons. Dans notre métier et dans d'autres, je suppose, c'est une question de tripes et de chance, il faut savoir saisir la chance, sans peur. Combien de jeunes refusent une chance qu'ils ne retrouveront jamais, qu'ils attendront éternellement! Il vaut bien mieux faire un faux-pas, commettre des erreurs et essayer **de ne plus** les faire... (Propos recueillis au magnétophone par M.D.)

Canada (Suite)

Il est peut-être temps, aujourd'hui que les Français, à en croire « Le Devoir » de Montréal, découvrent enfin les Contes de Perrault (Pierre), de nuancer quelques idées simples sur le cinéma canadien (je dis **canadien** pour aller vite).

1) Le cinéma québécois n'est pas un phénomène limité dans le temps et réductible à quelques titres accolés une fois pour toutes ensemble comme en quelque manuel scolaire. Michel Brault, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, Jean Pierre Lefebvre et Pierre Perrault, dont les films commencent à sortir du ghetto québécois, ne sont plus seuls. A leurs côtés travaillent d'autres cinéastes, souvent jeunes, prometteurs, dont on n'a pas encore vu les films en France (1) : par exemple Jacques Leduc (voir « Cahiers » 206, Petit Journal) ou Jacques Godbout, celui-ci, plus âgé, déjà connu en France pour ses romans, publiés au Seuil

Jacques Godbout, après « Yul 871 » (1966), qu'il renie à peu près complètement aujourd'hui, a tourné en 1967 un deuxième long métrage assez saisissant. Le titre de ce film-vérité, « Kid Sentiment », évoque de grands absents : la tendresse, l'amour avec un grand H, bref, comme dirait Nerval, ce que les Français appellent « sentiment ». Les quelques jeunes gens qu'il a attirés devant sa caméra, comme on attire des oiseaux un peu récalcitrants avec des miettes de pain, ont en effet le cœur joyeusement sec, malgré que feigne d'en avoir Jacques Godbout, qui en laisse de dépit (feint) son film inachevé. Inachevé ? A vrai dire, non. Si les choses n'ont pas suivi le cours qu'il espérait, elles en suivent un autre qui importe autant, et jusqu'au bout. C'est même ce qui confère son caractère étrange à un film qui réussit à donner l'impression qu'il s'est fait **de lui-même**, malgré (voire contre) son auteur.

Ce film sur quatre jeunes Québécois n'est pas un film sur la jeunesse québécoise. Les jeunes gens que Godbout a choisi de nous montrer, coiffés et vêtus comme de petits Beatles, petits Beatles eux-mêmes, puisqu'ils sont membres d'une formation yéyé (les Sinners), ont les attitudes et les goûts d'une certaine catégorie de jeunes bourgeois occidentaux, riches, réactionnaires, habitant les grandes villes, et ne différant à peu près en rien de leurs confrères (de classe) canadiens anglophones, anglais ou américains. Doublé en anglais, le film pourrait très bien sembler situé à Toronto ou à Londres. C'est-à-dire que la présence de l'accent français québécois, essentielle dans « Règne du jour », parce qu'en un sens « Règne du jour » est une histoire d'accents, n'est pas ici indispensable (2). Sans doute est-il important que François, Andrée ou Michèle soient Québécois. Car la minorité de jeunes gens qu'ils représentent vivent — au Québec **et parce qu'au Québec** — d'une façon plus aiguë que nulle part ailleurs (quoique inconsciente) une certaine aliénation dont nous subodorons depuis longtemps en France les premiers relents sans l'avoir vraiment encore reniflée, couverte qu'elle est chez nous par les vapeurs lacrymogènes et les odeurs de vieux que l'on sait. C'est celle du paradis capitaliste consommationniste anglo-saxon. Dont les effluves flottent cependant assez obstinément dans toutes les atmosphères du monde pour qu'on ne s'arrête pas outre mesure sur la « québécité » de cette aliénation. Le véritable intérêt du film n'est pas là

Il n'est pas tout à fait non plus dans la manière — ou dans les manières — de Godbout Commencé dans le plus pur style Lester. Interrompu par une intervention de l'auteur assez rouchienne ou godardienne et parcouru de fantaisies et de facéties qui font penser à Vera Chytilova (on voit que ce film est placé sous les meilleures auspices qui soient), il ne révèle pas (pas tout à fait, pas encore), un style nouveau Mais il prend, à partir de l'intervention de Godbout, une tournure qui le rend unique Jusqu'ici Godbout avait donné à ses deux « sinners » filmés en « direct » la consigne de draguer deux jolies minettes et de les amener à ce que, dans la stratégie du Tendre, on nommerait la capitulation. Cette référence à la préciosité n'est au fond pas arbitraire. Grimaçant, bondissant, roucoulant, pirouettant, buvant, fumant des raclures de peaux de bananes pour se donner des fantasmes, les deux compères se perdent dans les méandres d'une sorte de préciosité new style — c'est-à-dire qu'ils accumulent entre les deux jeunes filles et eux les écrans d'une drôlerie convenue, d'une esbroufe tapageuse qui les met dans la situation passive de l'exhibitionnisme et les éloigne vertigineusement du but à la fois visé et repoussé par toutes ces simagrées · passer aux actes — c'est-à-dire à l'acte. Godbout, oui voulait, semble-t-il, de l'émotion et de la gravité, bougonne, arrête tout et installe ses quatre cobayes sur un divan. Ici commence un singulier jeu de la vérité : non pas tant par l'échange des questions et des réponses (sur le film, sur la jeunesse, sur le sentiment) que par le comportement des deux garçons et des deux filles jusqu'à la fin du film C'est comme si Godbout, en arrêtant l'interrogatoire et en leur redonnant une chance, les avait mis au pied d'un mur : aller jusqu'au bout de la désinvolture, et **conclure**. Or il n'y aura pas de conclusion et le passage du jeu au sérieux de l'acte semblera jusqu'au bout impossible. Jamais un film n'a peut-être à ce point mérité l'étiquette pourtant saugrenue de cinéma-vérité. Ou, mais dans un sens particulier, de cinéma expérimental. Car il s'agit d'une expérience, insolite, et qui échoue : montrer ce que le cinéma contemporain spécialisé dans la jeunesse (comme on se spécialise dans les batraciens ou la gastronomie mongole) ne montre jamais de front : ce que, même, il s'applique d'ordinaire à gommer, rendre flou, caricaturer. La manière avec laquelle deux jeunes bourgeois émancipés de 1968, qui se connaissent à peine, vont s'y prendre pour s'aimer (comme on dit). Il ne s'agit déjà plus de la conquête, pas encore de l'étreinte . il s'agit de ce moment, entre le chien et le loup de l'amour, si l'on ose dire, où le sentiment risque hideusement de reprendre ses droits, fût-ce une seconde, fût-ce comme une menace. En transformant cette menace en malaise, ce film où l'on rit d'abord rose puis de plus en plus jaune, s'avère l'un des plus inquiétants qui soient.



« Kid Sentiment » de Jacques Godbout

2) L'essor du jeune cinéma québécois est un phénomène particulier, parce que plus politique qu'esthétique. Mais il n'est pas unique sur cette portion d'Amérique encore appelée globalement Canada. A l'autre bout du continent, à Vancouver, un groupe de jeunes cinéastes manifeste une vitalité croissante. Proches souvent de l'underground de la côte ouest américaine, ils savent, dans des films comme « Hum central » ou « El Diabolo » (de Tom Shandel), recréer, avec plus de simplicité, moins d'audace mais plus d'efficacité peut-être dans les moyens que leurs cousins de New York ou Los Angeles, des climats psychédéliques ou haschichesques.

Une réussite, dans un genre voisin, celui du film à montage rapide : « Square inch field » de Dave Rimmer (1968). Ouverte sur une succession très rapide — si rapide qu'elle confine à la superposition — de visages humains de tout âge et de tout poil, cette **texture** d'images est à forte connotation orientale (des bouddhas le suggèrent, et le rythme lent d'une musique interprétée à l'orgue et à la guitare électrique). Je dis **texture** pour suggérer ce que ce film mobilissime a en fait de profondément spatial : il s'agit, par la rapidité dans le temps, d'évoquer la contiguïté dans l'espace — dans tous les cas de **rapprocher** : microcosme et macrocosme, cellule et galaxie. Les images, groupées en séries, sont presque toutes fortement structurées, et leur modèle semble la toile d'araignée, comme si ce film

sur l'univers et le moi (le moi éclaté dans l'univers) avait pour but de rappeler que tout **est lié.** Toute une vision du monde — et tout un monde — se tisse ainsi à toute vitesse, avec, intercalés, des moments de pause — moments **déliés** — où l'on voit, photographiée en contre-plongée, lentement planer une mouette, ou bien un étang où parfois viennent glisser des canards. On aimerait presque que ce court métrage étrangement profond et serein ne cessât jamais. Si l'on voulait le rapprocher de quelques-uns des rares films du même genre qui aient été furtivement montrés en Europe, on ne peut citer qu'un seul titre : « Relativity », de Ed Emshviller (1964).

C'est du second court métrage de Polanski (« Deux hommes et une armoire »), de Skolimowski, de « Goldstein » ou du théâtre de Beckett qu'il faudrait par contre rapprocher le très attachant « Hurrah », moyen métrage de John Juliani (1968, sauf erreur). Un homme et une poussette, au bord de la mer. L'homme, un clochard, fait sa gymnastique. Comme surgi de l'eau, lui aussi, il semble né de nul, autonome et autarcique comme une allégorie. Il est témoin puis victime d'une série d'agressions sadiques : trois hommes en poursuivent, piquent de longs bâtons pointus et déshabillent, un quatrième. Puis se poursuivent, etc., l'un l'autre. Puis s'en prennent au clochard. Ballet cruel d'allégories vivantes (cf. les pieds et les godasses du clochard en gros plan, monstrueusement **humains**). Le clochard s'en tire, et repart en traînant sa poussette, surmontée d'un écriteau « **shut up and push** ». On pense, peut-être aussi parce que le film est muet, au vieux Keaton promené pour le compte d'une compagnie de chemins de fer d'un bout à l'autre du Canada dans une étrange carriole montée sur rails.

On a vu ce film au Canadian Film Seminar and Festival organisé à l'Université McGill, qui tint lieu tant bien que mal, à Montréal, en novembre dernier, de Festival du Film Canadien — un Festival du Film Canadien s'étant par ailleurs tenu à Toronto, où ont été primés « Ernie Game » de Don Owen, « A place to stand » de Chris Chapman et bien entendu (car ce film exceptionnel mérite à l'évidence tous les premiers prix de tous les festivals du monde), « Pas de deux », de McLaren. A McGill, on a vu aussi un saisissant court métrage de Bruce M. Rapp, « The Recidivist », essai très convaincant de cinéma-subjectif, où la caméra-je tend à devenir la caméra-nous. Ce film, en effet, qui se passe de la médiation d'un personnage visible auquel on serait libre de ne pas s'assimiler, jette très directement et très violemment le spectateur **lui-même** dans la situation de violence qui est faite malgré lui au « récidiviste », ce chômeur qui a faim, qui vole, qui est pris, qui fait de la taule, qui sort de taule, qui ne trouve pas plus de travail qu'avant, qui a encore faim et qui **doit** derechef voler. Ce film en première personne a le mérite paradoxal de n'avoir aucun des défauts du subjectivisme : il n'est point baveur, juteux d'égotisme, larmoyant. Il ne revendique rien. Il se signale au contraire par son extrême sécheresse, une sobriété stricte qui renforce son effet percutant.



Jacques Godbout (à gauche) pendant le tournage de « Kid Sentiment ».

3) Percutant aussi, cela se conçoit, « Taire des Hommes ». Ce film-témoignage québécois, qui emprunte phonétiquement (et ironiquement) son nom au titre de l'Exposition Universelle du maire Drapeau, a été tourné par Pierre Harel et Pascal Gelinas la nuit de la Saint-Jean-Baptiste 1968, au cours de laquelle, on le sait, la fête traditionnelle des Canadiens français s'est transformée, en raison de la présence de Pierre Eliott Trudeau — et contre lui — en manifestation indépendantiste violente. Le Français qui voit ces images d'arrestations et de matraquages, ces témoignages sur les brutalités policières, a l'amère satisfaction chauvine de constater que les flics québécois, si brutaux, si orduriers qu'ils puissent être, n'arrivent pas, pour le sadisme et l'ignominie, à la cheville des flics français. Il constate d'autre part qu'à la suite de cette fameuse nuit, il y a eu des réactions dans tout le Québec, des articles accusateurs dans la presse, des émissions à la radio officielle, ce film même, entièrement présenté — et il attend toujours a contrario les débats de l'O.R.T.F. sur le problème de la police, ou des articles qui ne soient pas de répugnantes tentatives comme celle de Theolleyre dans « le Monde » des 4, 5 et 6 août 1968 pour « se mettre dans la peau » des flics (ce que cet individu semble faire avec un étrange naturel) et par-dessus le marché leur trouver des excuses, c'est-à-dire cautionner le système qui permet — qui suscite — cette barbarie « légale ».

Ce film a été également présenté aux « Dix jours de cinéma politique » de l'excellent cinéma « Verdi » au cours desquels on a pu voir des films de mai, des films du groupe français de l'**Arc**, du groupe américain des **Newsreels**, des films cubains (particulièrement le très violent et très stimulant « Now » de Santiago Alvarez), des films sur le Vietnam (le très calme et terrible « Document d'accusation » de Roger Pic, où l'on voit des B 52 déverser des tonnes de bombes au son de l'**Allelulah** de Haendel), et au cours duquel Jean-Luc Godard est venu expliquer sa nouvelle orientation, sa conception du film-fusil, vite fait, avec des moyens de fortune, et diffusé partout. Le débat qu'il a suscité est un des plus féconds, des plus **urgents** de l'heure. Deux conceptions se sont une fois de plus affrontées : celle de Godard, qui refuse désormais toute immixtion dans le système, jugé aliénant ou corrupteur à plus ou moins longue échéance, et, à la limite, choisit l'anonymat et la clandestinité. Et, d'autre part, celle des partisans de la clandestinité clandestine, si j'ose dire — celle qui consiste à feindre de travailler **dans** et **pour** le système pour mieux le miner de l'intérieur. (A ceux-là, on pourra toujours rappeler l'histoire d'un certain Lorenzaccio, le corrupteur corrompu...).

Rayon film politique nullement clandestin, signalons en terminant le film sur « la Visite du général de Gaulle au Québec » réalisé par Jean-Claude Labrecque, remarquable photographe, qui a choisi une stricte neutralité, en refusant systématiquement les signes parasites et l'infra-commentaire (ces gros plans lourds de sens et qui, en renvoyant à quelques clichés sur l'Homme ou le Peuple, noient d'ordinaire le phénomène politique particulier dans la généralité d'un discours sur la nature humaine ou les rapports gouvernants-gouvernés ; ou bien, en orientant sa signification politique, en détruisent la plurivocité). Ce que le film de Labrecque laisse voir à merveille, c'est la manière dont l'épiphanie gaullienne a été vécue **au Québec**. C'est comme si ce général bedonnant et roublard n'était plus le nôtre (je veux dire : celui de 54 % des Français) (3), mais le leur ; c'est comme s'il était soudain débarrassé du hideux halo de signification dont il s'entoure pour nous, et n'était plus que le sens qu'il prend pour ces vieux québécois, émus, ces jeunes autonomistes du R.I.N. trop heureux de l'aubaine, ou encore le maire Drapeau, moustachu comme un commissaire de police UDR et qu'un certain « libre ! » supplémentaire rend admirablement blême. Inutile de dire que ce film est pour cette raison **inexportable.** Car il prendrait en France un tout autre sens. C'est dommage pour Labrecque. Mais nous aurons certainement bientôt l'occasion de le juger en France sur (d'autres) pièces.

D.N.

(1) Il faudrait parler aussi des animationnistes : par exemple de Pierre Hébert... McLaren non plus n'est plus seul.

(2) Du coup, le principal obstacle à la diffusion de « Kid Sentiment » en France, la surdité (volontaire ?) des Français au parler des Québécois, pourrait être (dans ce cas précis et provisoirement) levé sans mal par le procédé, pour une fois justifiable, du doublage.

(3) Depuis le 27 avril : 48 %.

Entretien avec Pier Paolo Pasolini

Question Par rapport à vos films précédents, quelle place accordez-vous à « La Porcherie » ? Car on a l'impression que votre œuvre est un corpus unitaire, que de film en film s'y élargit une certaine perspective. Des thèmes sont

abandonnés, d'autres approfondis, mais dans l'ensemble il ne semble pas qu'il y ait solution de continuité.

Pier Paolo Pasolini Je crois pouvoir vous répondre en vous parlant de mes intentions et en vous disant ce qu'est précisément mon film. Mais comment il pourrait s'insérer dans cette évolution dont vous parlez, je ne saurais le dire : chaque fois qu'un film est terminé, il se présente à son auteur comme le plus significatif. De toutes manières, avant le montage, je ne sais rien du film ; je suis plongé dans un océan d'intentions, d'idées...

« La Porcherie » est différent de mes autres films d'abord par sa forme, puisqu'il est fait de deux histoires montées en alternance. Je ne sais pas encore à quelle cadence, ni s'il y aura alternance de séquences longues et de séquences très courtes. Ce sont donc deux histoires alternées, très différentes l'une de l'autre, qui coïncident sur un seul point, où elles fusionnent. Il y a d'un côté un jeune homme (Pierre Clémenti), qui erre dans un désert — on ne sait ni qui il est, ni où il est — qui va mourir de faim, se nourrit d'insectes et de reptiles. La vue de soldats passant à l'horizon le terrorise. Un jour l'un des soldats qui passent reste en arrière, il l'assaille et le tue. Entre temps il s'était armé en trouvant sur un champ de bataille les restes de quelques soldats. Je ne sais pas s'il a ou non l'intention de le dévorer. Toujours est-il qu'il commence lentement à détacher la tête du buste, puis il la jette dans le cratère d'un volcan, et se met à le manger. Alors qu'il est d'abord un besoin vital, le cannibalisme devient une sorte de folie, d'extase, de drogue. D'autres se joignent à lui, dont Franco Citti qui vit innocemment la même expérience que lui, au contraire, vit consciemment, et cette tribu de cannibales, de drogués de chair humaine, se fait prendre. Ils sont jugés par des gens comme il faut, présentés sous un aspect odieux, alors qu'ils sont beaux. Ils sont condamnés à être dévorés par des animaux, des chiens, des chacals. Après avoir été attachés à des poteaux, ils sont abandonnés. Ninetto Davoli est témoin du supplice. Ainsi finit la première histoire.

La seconde histoire se passe à Bonn, en Allemagne. Il y a un garçon mystérieux, obscur, qui ressemble un peu au protagoniste du premier épisode. Une fille est amoureuse de lui, que lui n'aime pas, on ne sait pas pourquoi... Il y a dans leurs rapports un mystère qui ne sera jamais éclairci. Le garçon est le fils d'un grand industriel allemand, une sorte de Krupp, qui vit près de Cologne, dans le village résidentiel de Goldesberg, où habitait Adenauer, et cet industriel a un concurrent, beaucoup plus énergique et actif que lui. Alors que ce « Krupp », que j'ai appelé « Klotz le grand » appartient au vieux capitalisme, son concurrent, lui, est néo-capitaliste. Klotz essaie de le faire chanter, et, par l'intermédiaire d'un détective, il apprend que son concurrent est un criminel de guerre qui conserve des corps momifiés de juifs. Cela est vraiment arrivé à un certain Hirt, qui collectionnait des squelettes de commissaires bolcheviques et de juifs pour l'Institut d'anatomie de Strasbourg, et je m'en suis inspiré pour toutes les choses atroces qui se sous-entendent ou se passent dans le film. Ayant découvert cela donc, Klotz jubile et pense pouvoir ruiner son concurrent. A ce moment-là, comme dans les comédies, — la clef du film est grotesque, brechtienne —, arrive justement son concurrent, en visite. En douce, lui aussi a mené la même enquête, il a aussi appris sur son concurrent capitaliste que... son fils faisait l'amour avec un porc. Alors, loin de se faire chanter, ils s'associent comme la Montedison. Ainsi se crée une sorte de société Klotz et Kulent, et pendant qu'ils fêtent cette association, le fils va, comme d'habitude, retrouver le porc, il rencontre le spectre de Spinoza, avec lequel il discute. Spinoza est le premier philosophe rationaliste, et il est donc, en un certain sens, responsable du rationalisme bourgeois qu'à cet instant-là il abjure, disant que la raison sert toujours un Dieu, et que lorsqu'on a trouvé Dieu il faut s'arrêter là, ne pas aller plus loin, ne pas pousser le rationalisme jusqu'au mythe de la raison qui a été un mythe bourgeois.

A ce moment arrivent, à la fête de l'association, des paysans, parmi lesquels il y a Ninetto qui raconte comment ce fils, ce garçon, a été dévoré par les porcs. L'ex-nazi demande alors s'ils l'ont entièrement dévoré, s'il n'en est rien resté, absolument rien, et Ninetto lui assure : « Non ». L'histoire se conclut ainsi, sur ces mots : « chut... n'en dites rien à personne ».



Laura Betti et Pier Paolo Pasolini tournant « Teorema ».

Q. Avez-vous évolué dans votre conception du jeu de l'acteur, qui semble, dans « La Porcherie » aller plus loin encore que dans certains de vos films dans le sens du grotesque...

Pasolini Il se trouve que dans ce film, j'ai un nouveau type de personnages. Il y a déjà dans « Teorema » un certain détachement ironique des personnages quant aux discours qu'ils tiennent. Ici, le détachement de soi est poussé beaucoup plus loin, et j'ai de nouveaux problèmes que je soumets aux acteurs. Mais ma manière de travailler reste cependant la même.

Q Pourtant, dans vos premiers films, il semble que vous laissiez beaucoup plus de part au hasard, à l'intervention possible d'aléas dans le comportement des acteurs.

Pasolini Dans « Accattone » oui, c'est très net. Je disais à Franco Citti : « Là tu es sérieux, là au contraire tu dois faire rire ». La part d'improvisation était grande. Maintenant aussi, seulement le contexte, l'effet désiré sont différents. Dans l'un des deux épisodes, j'ai laissé à Pierre Clémenti une liberté totale d'invention. Je lui ai présenté un schéma des situations et je l'ai laissé faire. Il a d'ailleurs lui-même été très loin dans le côté exaspéré du personnage...

Q On ne peut pourtant pas ne pas voir que vos films deviennent à tous les stades, dans tous les registres, beaucoup plus élaborés, construits, que les premiers.

Pasolini Oui, mais cela provient seulement du sujet envisagé par moi. Dans « Accattone » les faits étaient vrais, réels, alors qu'ici ils ne le sont pas, il s'agit d'une allégorie, et cela entraîne une plus grande pureté, netteté formelle.

Q Comment en êtes-vous venu à faire la part de plus en plus grande à l'irrationnel ?

Pasolini Au moment où les deux personnages d' « Uccelacci » s'éloignent, meurt un monde dans lequel être rationnel, être en polémique avec l'irrationnel, n'a plus de raison d'être.

Q Pourtant, on peut voir dans cette fin, au contraire, deux personnages entrer dans l'histoire, avec l'avion qui prend la même direction qu'eux, alors qu'ils étaient ailleurs, justement dans la fable...

Pasolini D'abord, ils sont en dehors de l'histoire et le corbeau tente de les y faire entrer — mais dans l'histoire telle qu'elle est pour l'idéologie marxiste —. Après la mort du corbeau, ils ne sont plus en dehors de cette histoire.

Q Le thème du désert que l'on trouve dans « Œdipe roi », dans « Teorema », et maintenant dans « La Porcherie », remonte à vos premiers films et prend de plus en plus d'importance...

Pasolini Il y a un moment dans l'histoire qui est en quelque sorte non historique, parce qu'ascétique, mais qui est en lui-même rationalisé : dès l'instant où il se présente sous forme d'image, il prend un sens, une raison.

Dans le désert, je vois l'abandon de la société et la solitude de l'individu. Comme par exemple dans « Teorema » le cas du père qui, après avoir donné son usine, trouve le vide. En un certain sens, le désert est une forme préhistorique, où l'on retourne au moment où l'on a abandonné la société, où on connaît la solitude.

Q Toujours à propos du désert, il me semble que l'origine de ces panoramiques non pas descriptifs, mais symboliques, se trouve dans vos « Repérages en Palestine pour l'Evangile selon St-Matthieu ». Je crois que dans vos films la cohérence du paysage par rapport à la situation de l'individu est proposée en termes analogues.

Pasolini C'est pour moi quelque chose d'instinctif, de physique, je le fais presque mécaniquement.

Q On ne trouve pourtant cela

ni dans « Accatone », ni dans « Mamma Roma ».

Pasolini J'ai toujours cherché dans Rome, dès mes premiers films, les lieux les moins quotidiens. Les solitudes de la *banlieue romaine*, il faut aller les chercher... De plus, je choisissais les moments où s'y trouvaient le moins de gens, ceux pendant lesquels les gens sont les moins naturels, les moins quotidiens. Il s'agit pour moi d'une sorte d'instinct vers ces choses. Ce thème s'est imposé à moi de manière instinctive, sans que j'en ai véritablement réfléchi le choix. Il s'est peu à peu défini comme objet de représentation. Dans « Médée », que je vais tourner, et où je pousserai à l'extrême ce que j'ai en partie fait dans « Œdipe », le désert sera encore le protagoniste, de même que dans « Saint-Paul ». Mais dans « Saint-Paul », ce sera moins un désert géographique et physique qu'un désert intérieur aux gens.

Q Le film sera-t-il dans la ligne de « L'Evangile » ?

Pasolini Non. Dans « L'Evangile » j'ai projeté tous les mythes de la religion, donc de l'Eglise. Ici, au contraire, il y a une très nette séparation entre l'Eglise comme institution et la sainteté, qui est le contraire.

Q Je ne demandais pas quelles ressemblances il pouvait y avoir au niveau idéologique, mais simplement au niveau du style.

Pasolini Il n'y en aura pas non plus. « Saint-Paul » sera tourné dans le monde moderne : Rome sera New York, Jérusalem sera Paris sous les nazis, et il n'y aura pas dans la forme du film ce côté prosaïque, quotidien, dont je parlais tout à l'heure. J'éviterai, et même je rejetterai toute actualité.

Q Il y a une maturation continuelle dans l'usage du langage cinématographique, une progression, entre vos deux premiers films, où, comme vous le dites vous-mêmes, tout ce que la caméra vous fait découvrir constitue pour vous une sorte d'illumination, et les suivants où tout devient plus conscient, plus dominé. Par exemple, de l'usage des métaphores de type littéraire dans « Accatone » (Accatone qui se jette dans le fleuve avec la statue de l'ange) à l'usage métaphorique actuel de la caméra, il y a toute une évolution. Comment pouvez-vous l'expliquer ?

Pasolini Tant que j'ai raconté des histoires sous le signe dominant de Gramsci, c'est-à-dire des histoires qui avaient des ambitions, parfois excessives, de caractère idéologique, et qui tendaient à préciser la notion d'une littérature de type national-populaire, qui étaient donc « épiques », j'ai pu faire ce genre de découvertes. Mais quand les deux personnages d' « Uccellacci » se sont orientés vers un autre type d'histoire, qui commence aux funérailles de Togliatti, mon imagination s'est tournée vers d'autres contenus, vers d'autres types de fables, vers l'expérience de la couleur ; et je me suis éloigné de la phase Gramsci parce que je n'avais plus devant moi objectivement le monde qu'avait devant lui Gramsci. S'il n'y a plus de peuple, pour qui raconter des histoires nationales-populaires ? Désormais le peuple et la bourgeoisie sont confondus dans une seule et même notion de masse. En pratique, je ne travaille plus sous le signe de Gramsci : mes films ne sont donc plus épico-lyriques, nationaux-populaires, ils sont devenus autre chose.

En un sens, maintenant, mon imagination est moins réaliste. C'est pourquoi j'ai inventé l'histoire de « Teorema » qui est une parabole, et celle de « La Porcherie ». Je suis donc contraint, au niveau de la forme, à rendre plausibles et vraisemblables des choses qui ne le sont pas, par un récit d'une fermeté absolue. Cela m'oblige à utiliser la technique d'une manière différente. Au début je l'utilisais pour saisir la réalité, pour la dévorer. J'essayais avec ma caméra de rester fidèle à cette réalité qui appartient aux autres, au peuple. Maintenant c'est différent. J'utilise la caméra pour créer une sorte de mosaïque rationnelle qui rende acceptables, claires, affirmatives, des histoires aberrantes. Cette technique que j'avais en quelque sorte sacralisée, suivant la définition que Contini a donnée de Dante (il dit que la technique appartient au domaine du sacré), n'a plus aujourd'hui la même fonction. Au lieu de se mettre au service de mon « intériorité », ou bien au lieu de servir à faire lourdement ressortir l'intériorité des objets, elle est employée maintenant comme méthode de stylisation, de réduction des éléments à l'essentiel.

Q Vous venez de citer Contini. Revenons un peu en arrière, nous pourrions citer l'influence d'Auerbach sur vos premiers films ; je pense en particulier au mélange des styles dans « l'Evangile ».

Pasolini Auerbach m'a éclairci théoriquement les choses. J'y suis venu par l'intermédiaire de Spitzer, et à Spitzer par l'intermédiaire de Contini.

Q Maintenant vous reconnaissez au contraire l'influence des formalistes russes et de Jakobson. Comment voyez-vous l'application de ce mode de réflexion à vos partis pris de langage, disons, paradigmatiques. Je m'explique : vous tournez souvent les scènes de plusieurs points de vue différents, et faites plusieurs prises.

Pasolini Cela je l'ai toujours fait. La technique est toujours un peu mystérieuse, je le répète. On ne voit pas toujours en projection l'image telle qu'elle a été tournée. Il suffit d'un tout petit changement d'angle ou de lumière pour tout modifier. Je dois donc toujours me laisser des possibilités de choisir, qui sont fonctionnelles.

Q Cependant vous limitez ces possibilités...

Pasolini Bien sûr ; je ne m'offre que deux ou trois choix possibles.

Q *A propos de la couleur :* elle est chaude, explosive dans « Œdipe », froide dans « Teorema ». Quelle est la valeur et la fonction de la couleur dans vos films, actuellement ?

Pasolini Je me suis décidé à passer à la couleur après l'expérience d'un sketch en couleurs, « La Terra vista della Luna ». Après cette première expérience, j'ai pris goût à la couleur. Et peut-être que je ne m'y serais pas décidé, s'il n'y avait pas eu ce sketch, cette fable dans le style « fumetti », où j'ai dû faire un travail très précis. Quant à « Œdipe » et « Teorema », le cas était plus banal : dans « Œdipe », la couleur est vive, c'est la couleur chaude du mythe, de l'Histoire, du désert ; et pour « Teorema », où il s'agissait d'une histoire milanaise, le choix de la couleur me semble évident.

Q Je voudrais que l'on reparle de « La Ricotta » et d' « Œdipe » ; ce discours autocritique que vous avez inauguré dans « La Ricotta » et que vous avez continué dans les films suivants sur le dédoublement de la personnalité, quel rapport a-t-il avec le personnage du fils peintre dans « Teorema » ?

Pasolini Je dirais que c'est mon contraire. Il y a des analogies entre nous dans la mesure où il y a en lui cette vocation esthétique : mais elles sont très superficielles, et malgré ces ressemblances fatales, je suis en conflit avec lui parce qu'il représente certains intellectuels velléitaires...

Q Est-ce que Pietro fait lui-même ce genre d'autocritique ?

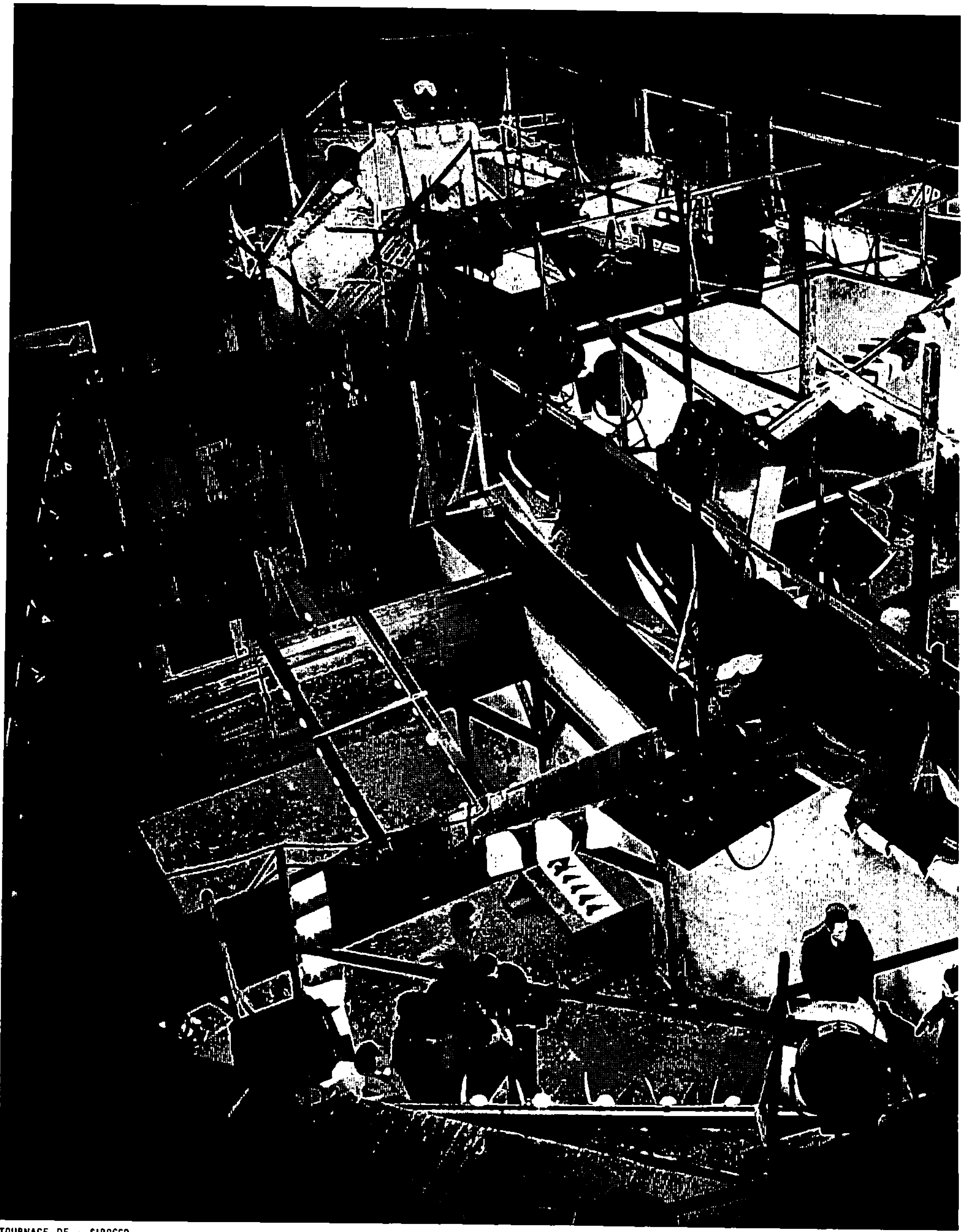
Pasolini Sincèrement, il se regarde. Evidemment, cette sincérité, c'est ce qui est positif en lui. C'est un personnage problématique, et il ne peut pas ne pas être sincère : la conscience problématique impose la sincérité. Mais celle-ci ne lui sert qu'à se critiquer dans un sens négatif : dès qu'il essaie de créer quelque chose, il échoue. Il n'est sincère que dans la critique.



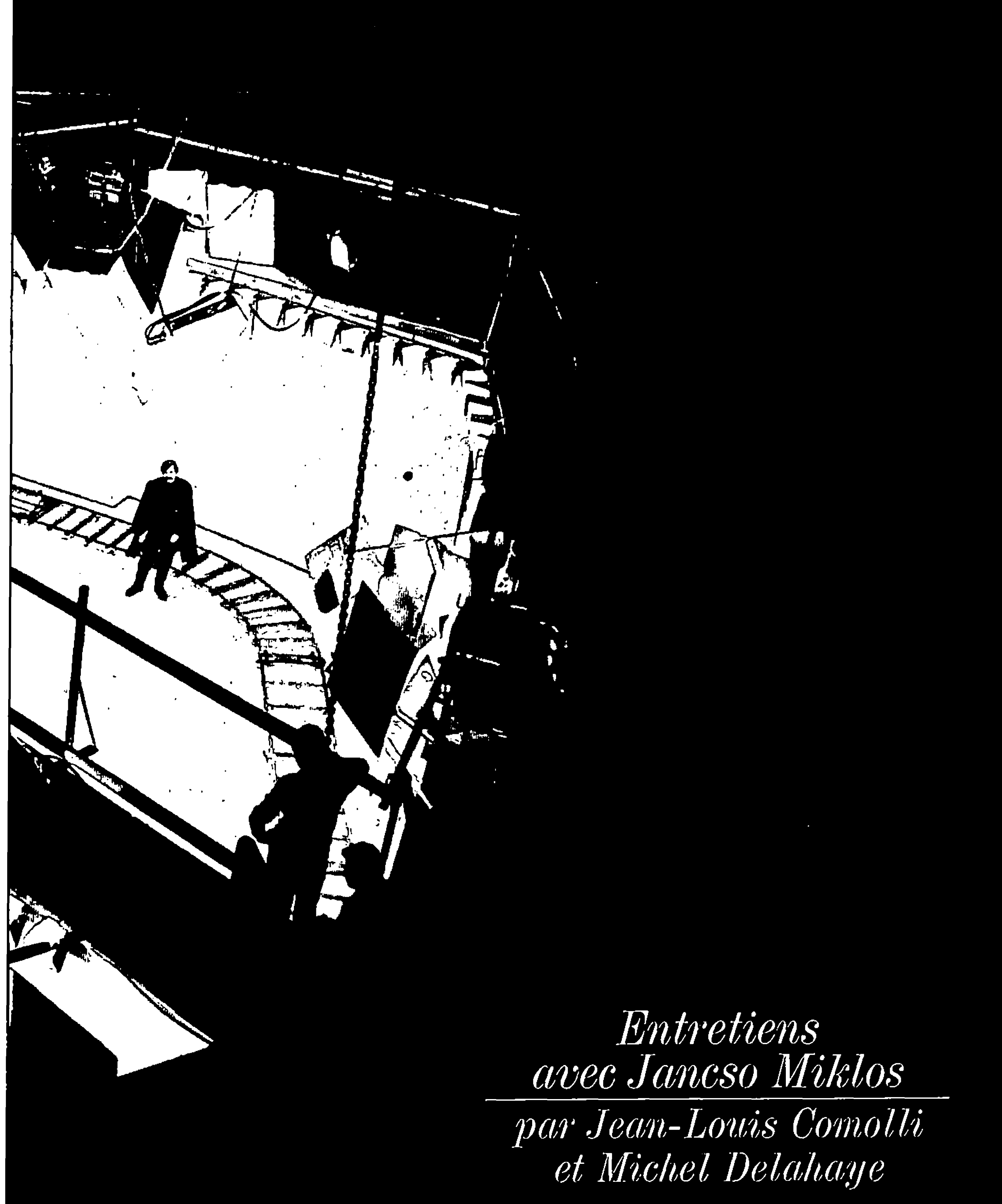
« La terra vista dalla luna » (Silvana Mangano).

Q Pourriez-vous préciser votre position théorique, et nous dire ce que vous pensez, de ce point de vue, de la situation en Italie ?

Pasolini En ce moment la situation en Italie n'est pas très claire. C'est un peu le marasme... Mais je dois dire en conclusion que si jusqu'à présent le discours linguistique sur le cinéma était sans fondement, il y a maintenant quelques bases scientifiques. On a maintenant des instruments plus rigoureux pour étudier le cinéma. La sémiologie, élargissant l'idée de la langue, s'impose maintenant comme fondement scientifique pour l'étude de la langue du cinéma. (Propos recueillis par Gian Piero Brunetta et traduits de l'italien par Marianne di Vettimo.)



TOURNAGE DE « SIROCCO ».



Entretiens avec Jancso Miklos

par Jean-Louis Comolli et Michel Delahaye

Des deux entretiens publiés, le premier a été réalisé à Budapest et le second, le poursuivant, quelques temps plus tard à Paris. Le film « Vents Brillants » dont il est question est devenu « Ah ! ça ira ! ».

I. BUDAPEST

Cahiers A quoi correspond dans vos films cette insistance à refuser complètement les explications (principalement psychologiques) pour ne montrer que des actes dont on ne sait jamais exactement le pourquoi ni la direction.

Jancso Miklos Chez nous, la plupart des cinéastes essayent, avec plus ou moins de succès, de dire quelque chose. Je répète « avec plus ou moins de succès » parce que nous ne pouvons pas, nous, le dire avec la clarté et la netteté que nous voudrions. Cela dit, je crois que la Hongrie n'est pas le seul pays où cela se passe ainsi, et chez nous, de toute façon, il s'agit là d'une habitude qui remonte à plusieurs siècles. Car depuis toujours les Hongrois vivent au milieu de continuels changements et bouleversements politiques, sociaux, économiques : c'est ce qui fait qu'ils ne s'ouvrent que très rarement. Donc, tous autant que nous sommes, nous voulons dire quelque chose, mais comme nous ne sommes pas assez ouverts, nous comptons beaucoup sur la forme même du film pour prendre en charge ce dire. Depuis « Mon Chemin », je m'efforce de le faire avec la plus grande simplicité et la plus grande sécheresse possibles. Peut-être est-ce à cause de cela que, dans mes films, ce sont les situations et les actes qui sont les plus importants. Ce qui m'intéresse le plus, c'est la forme. Et si je recherche la plus grande simplicité et la plus grande sécheresse dans la forme, c'est pour essayer de tuer le romantisme sentimental qu'on a si souvent utilisé chez nous dans le passé, pour mener le public par le bout du nez.

Cahiers En montrant uniquement les actes des personnages, livrés de façon brute, vous éliminez non seulement le romantisme et le sentiment, mais surtout la psychologie, « l'intériorité ». Comment espérez-vous valider structurellement ces actes après avoir effacé toutes les motivations psychologiques ?

Jancso Quand on commence à étudier la complexité des confrontations humaines, on en arrive très vite à de tels croisements de données psychologiques, sociales, politiques, qu'on n'a pas la force de les décrire. Lorsque nous avons commencé à mesurer les limites de nos moyens, nous nous sommes simplement dit qu'il n'était pas possible de tout expliquer. De là peut-être le parti que j'ai pris de refuser d'expliquer, ce qui laisse ouvertes toutes les possibilités d'explication.

Cahiers Il y a deux démarches parallèles dans vos films. D'une part la volonté de simplifier la forme, d'autre part le refus de l'explication qui va au contraire dans le sens de l'obscurcissement. Quand certains spectateurs voient vos films, ils savent que ces films ont une valeur métaphorique : ce qu'on voit sur l'écran représente abstraitement une autre réalité qui n'est pas montrée. Mais on a l'impression que cela va plus loin et que la métaphore s'agrandit. Car vous ne vous servez pas seulement des situations historiques de la Hongrie : vous utilisez les grandes idées pour en faire des constructions formelles.

Jancso Oui, je crois que c'est vrai. Et contrairement aux « Sans Espoir », où poursuivants et poursuivis sont nettement séparés, chacun ayant son propre camp, dans « Silence et cri » ils sont placés à l'intérieur d'une même famille. Le poursuivant et le poursuivi s'y trouvent mélangés. J'ai essayé de montrer les différents degrés de la violence qui pénètre la famille, ainsi que les divers moyens utilisés par cette famille pour sa survie.

Cahiers Les choses sont-elles déjà clairement dites dans le scénario ?

Jancso Le scénario n'est qu'une base vis-à-vis de laquelle nous prenons toutes les libertés. Pour « Silence et cri », nous ne savions même pas comment le film allait commencer. Nous avons longtemps hésité pour savoir quelle scène nous allions placer au début. Finalement, nous avons pris la scène où la jeune fille court dans la forêt et où le chariot apparaît, bien que cette scène ait été tournée en vue d'une autre utilisation. C'est d'ailleurs au cours de cette scène que le chariot s'est renversé et que l'acteur principal s'est fracturé le bras. Nous avons dû le remplacer, sans pour autant renoncer aux scènes qu'il avait déjà tournées. Cela justifiait donc que ces scènes soient mises au début.

Par ailleurs, les relations entre les deux filles n'étaient même pas mentionnées dans le scénario. Mais comme elles étaient toutes deux très intéressantes, surtout quand elles étaient ensemble, l'idée m'est venue d'établir entre elles des relations homosexuelles.

Cahiers Il y a deux façons possibles de considérer votre travail. Ou bien vous avez au départ un très vaste matériau et vous procédez par élimination au fur et à mesure que vous avancez dans le tournage pour aboutir à ce que nous voyons sur l'écran, ou bien vous avez seulement l'idée de départ du film, vous enrichissez peu à peu la matière, et les significations du film surgiront après coup de cette matière. Laquelle des deux démarches est la vôtre ?

Jancso Au fur et à mesure que nous tournons, nous reprenons et contrôlons toute l'histoire, et nous choisissons sans cesse entre de nombreuses possibilités, mais en cherchant toujours une ligne principale qui donne sa signification aux scènes. Cela se rapproche donc davantage de la deuxième méthode que vous avez décrite.

Mais pour « Mon Chemin », cela se rapprochait plutôt de la première. Nous avions beaucoup d'idées au départ, et nous avons dû beaucoup éliminer pour obtenir finalement une seule ligne générale.

A la base de chaque film, il y a quelques idées principales qui sont même la raison d'être du film. Cela, nous le savons au départ, et nous nous guidons là-dessus. Sur le plan technique au contraire, nous savons très peu de choses : quelques trucs, quelques plans, quelques situations, c'est tout.

Ainsi, toutes les scènes qui se passent dans « Silence et cri » dans la cuisine du paysan ont été construites en fonction de cette cuisine, dont nous ignorions auparavant ce qu'elle serait. Or elle nous parut très curieuse, avec ses deux portes, ses deux fenêtres et sa vue sur la cour. Il fallait en profiter.

Cahiers Il y a deux types d'improvisation : dans la première, l'idée et la matière sont déjà connues et l'improvisation consiste à trouver les formes qui les exprimeront le mieux. Dans la seconde, on trouve ce qu'on a à dire en même temps qu'on tourne le film. C'est ce que fait parfois Godard, c'est ce qu'on peut faire aussi dans le cinéma direct.

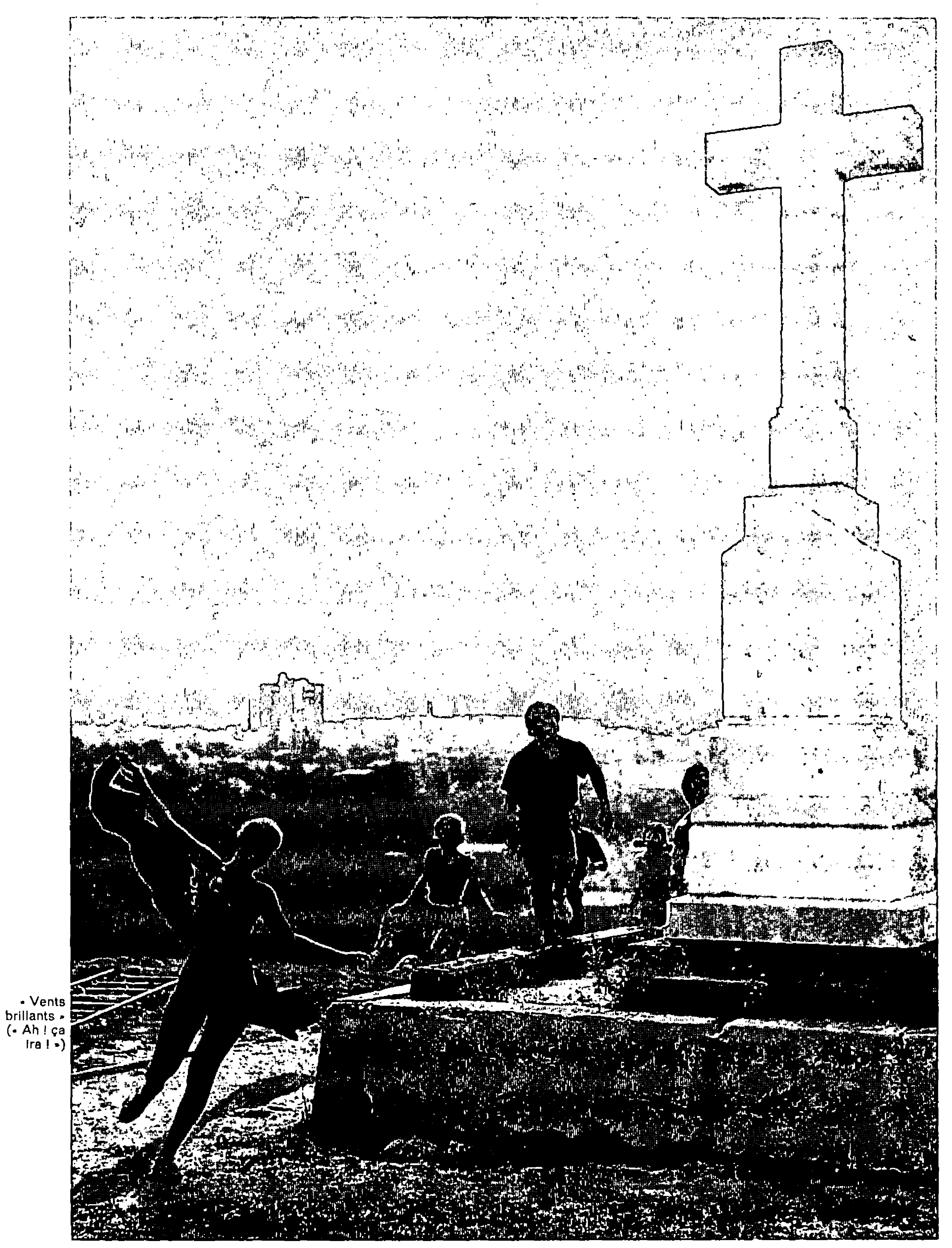
Jancso Notre méthode de travail se rapproche plutôt de la seconde — et c'est peut-être pour cela que j'aime beaucoup ce que fait Godard. Si je devais respecter un plan précis, je n'aurais pas l'impression que je fais un film. Pour moi, les données techniques et les circonstances doivent pouvoir constamment vous apporter une matière nouvelle.

Cahiers Les personnages, les « silhouettes » de femme sont-ils pour vous sur le même plan, formellement, que les autres ?

Jancso Sauf dans « Silence et cri », les femmes, dans tous mes films précédents, sont uniquement des objets. Dans « Rouges et Blancs », déjà, elles ont un peu plus d'importance, mais elles sont toujours des objets, à part peut-être la Polonaise, dans une séquence sentimentale que je n'aime d'ailleurs pas beaucoup. Mais dans « Silence et cri », elles ont une grande importance, peut-être parce qu'elles ont des rôles aussi importants que ceux qui, dans mes autres films, étaient interprétés par des hommes.

Les situations aussi sont devenues plus complexes. Dans les « Sans Espoir », les hommes en tuniques noires sont des oppresseurs qui jouent aux échecs avec leurs victimes, tandis que dans « Rouges et Blancs » il y a deux forces opposées, qui donnent lieu à beaucoup de variations, cependant que dans « Silence et cri », les deux pôles existent dans chaque individu.

Dans les autres films, les femmes sont assujetties, mais dans le scénario de « Rouges et Blancs », le personnage d'Olga était assez violent et autoritaire. Seulement comme l'actrice polonaise était le contraire de tout cela, nous



« Vents brillants » (« Ah ! ça ira ! »)




« Rouges et Blancs »

avons changé son rôle. Et finalement elle est beaucoup mieux en femme asservie.

II. PARIS

Cahiers « Mon Chemin », votre troisième film, nous paraît être une rupture par rapport aux deux précédents et le premier jalon de votre pratique actuelle.

Jancso Quand j'ai fait mon premier film, « Les Cloches sont parties pour Rome », je ne savais pas grand-chose du cinéma, mais je sentais que je devais quand même en faire pour essayer de dire certaines choses qui me préoccupaient. Et ce qui m'intéressait, c'était la question de savoir comment on peut exercer honnêtement le pouvoir. C'était naïf, même à l'époque. Ce film, ainsi que la plupart des courts métrages que j'ai faits, me semble maintenant incroyable. Quand j'ai commencé à tourner « Cantate », mon deuxième long métrage, je pensais que ce serait le dernier. Une fois de plus, je voulais expliquer quelque chose, mais depuis j'ai appris qu'expliquer quelque chose et faire un film sont deux opérations différentes. Et quand j'ai vu « Cantate », je l'ai trouvé ridicule.

Cahiers A l'époque où les « Sans Espoir » sont sortis, vous disiez : « C'est le dernier film que je fais dans ce style, car je ne pourrai plus en faire d'autres comme celui-là. »

Jancso Voulez-vous dire que j'ai continué dans la même direction ?

Cahiers Ce n'est pas votre impression ?

Jancso Non, pas du tout. Croyez-vous par exemple que « Vents Brillants » (1) soit la même chose ?

Cahiers Non, mais cela va dans la même direction. Disons, pour préciser, que cette série de films qui va de « Mon Chemin » à « Sirocco » est faite d'une reprise perpétuelle de certains thèmes précis, différemment variés et combinés, donc différemment traités. Il s'agit d'une même idée, toujours approfondie, à travers des incarnations différentes. Ces différentes incarnations peuvent ou non correspondre à des différences dans ce qu'on appelle « le style ».

Jancso Cela pourrait vouloir dire que je suis un fou ?...

Cahiers Non, car c'est peut-être la seule solution pour dire une chose que de la reprendre sans cesse. Et peut-être, comme disait Jean Renoir, qu'un homme n'a jamais qu'une seule idée dans sa vie. Disons alors que chez vous ça se voit davantage que chez d'autres. Et sans doute qu'à un certain moment cette idée vous est devenue consciente. Peut-être avec « Mon Chemin », car c'est là, semble-t-il, que commence vraiment la série.

Jancso Je crois qu'elle a commencé avec « Cantate », car c'est là que pour la première fois Hernadi Gyula (2) et moi nous sommes rendus compte de ce que nous faisions. Cela ne se voit peut-être pas, mais l'idée était déjà en nous.

Cahiers Et n'avez-vous pas l'impression que chaque film est fait dans la perspective du précédent pour approfondir la même démarche ?

Jancso Je sais bien que mes films se ressemblent, et cela me donne même certaines craintes... Par exemple, dans « Sirocco » je montre sous un angle différent des idées que j'ai déjà exprimées. Peut-être n'est-ce pas le meilleur chemin, mais je ne peux pas faire autre chose... C'est peut-être pour cela que le grand public semble refuser ce genre de films, et pas seulement le vôtre, mais aussi le nôtre, dans une société qui est pourtant très différente de la vôtre. Cela doit correspondre à certains problèmes dans le mécanisme humain. Ce qui nous intéresse le plus dans ce mécanisme, malheureusement, c'est la question du pouvoir et de la répression, c'est la relation des hommes avec ce pouvoir et cette répression.

D'où cela nous vient-il ?... J'envie les gens qui réussissent à s'intéresser à des côtés moins difficiles de la vie. Pour moi, par exemple, il serait vraiment impossible de faire un film sur l'amour... Pourquoi ? Je ne sais pas... cela doit venir de mon enfance, et je ne pourrais sans doute expliquer cela qu'à travers l'histoire de mon pays, de ma famille et de moi-même... Ainsi, ma mère était roumaine et mon père, hongrois. J'ai donc pu connaître dès l'enfance certaines contradictions politiques, sociales et nationales. C'était une ambiance inquiétante. Et pour ajouter à l'étrangeté de la situation, il y avait dans la branche roumaine de ma famille des gens qui étaient de très ardents nationalistes hongrois. Du côté hongrois, j'avais des parents qui avaient des vues beaucoup plus larges, qui étaient par exemple opposés à l'influence allemande en Hongrie et qui prêchaient la paix entre les différentes nations.

Ce sont là quelques aspects de l'atmosphère dans laquelle je vivais, et je crois que si nous nous entendons bien, Hernadi et moi, c'est parce qu'il a vécu dans des conditions analogues : il est d'une famille hongroise d'origine allemande.

Il faut dire que chez nous, nous ressentons directement, sur notre propre peau, tous les changements de l'histoire. Bien sûr, il serait trop long de vous énumérer tout ce qui a pu retentir sur nous, mais pour vous donner encore un autre exemple : il y eut le problème juif, qui fut toujours chez nous une question sociale importante. J'avais beaucoup d'amis juifs. Vu d'ici, cela ne paraît pas une chose bien extraordinaire, mais il faut savoir qu'en Hongrie il n'en allait pas ainsi. Il y eut des ghettos pendant très longtemps, et la fin des ghettos n'amena point la fin du problème...

Il y avait aussi un pouvoir militaire... Et voyez-vous, ce que je trouve amusant

aujourd'hui, en France, c'est de retrouver le climat du régime Horthy de mon enfance : cette façon de vivre avec des traditions historiques et conservatrices pour mieux conserver le pouvoir. Et là, je retombe sur l'idée qui me hante, car j'ai toujours été bouleversé de constater qu'on ne peut exercer le pouvoir que pour le pouvoir au lieu de le faire pour le bien des autres, et dans le respect de la liberté.

Depuis que j'ai terminé « Sirocco » j'ai repensé à tout ça, et finalement, je ne trouve pas de solution pour concilier le pouvoir de l'homme et la liberté de l'homme.

J'ai lu dernièrement Bakounine, Makhno et quelques autres que je ne connaissais pas jusqu'ici, mais je ne sais toujours pas si la réponse existe ailleurs que dans la théorie. On peut écrire ses idées, ou en faire des films, et laisser couler la vie comme avant, mais il me semble que ce n'est pas la peine de filmer ou d'écrire si ce n'est pour essayer de changer le courant de la vie. Il est simplement dommage que ce genre de film ou de livre trouve rarement une possibilité de diffusion telle qu'il puisse atteindre les gens qu'il faudrait atteindre.

Je suis dans une situation difficile, non que je n'aie pas d'idées de film, mais parce que je suis en butte à certaines difficultés morales. C'est dur de dire quelque chose, et quand malgré tout on y arrive, on parle de désespoir... C'est pour cela que Che Guevara m'intéresse beaucoup en ce moment : j'y retrouve ma jeunesse. Quand je lis son journal, je retrouve l'honnêteté, la sincérité, le dévouement... des choses que l'humanité aurait dû déjà vivre, mais dont je me demande s'il est encore utile de les lui proposer. Je ne suis pas un pessimiste pour autant, mais je m'oblige toujours à démontrer quelque chose, à aller au bout d'un principe. Je me sens parfois très malheureux à cause de cela, et j'envie les gens qui dans leur travail quotidien arrivent à atteindre leur but, comme mon ami Kovacs Andras qui a la faculté de ne pas poser les questions sous un angle tragique mais au contraire sous une forme pratique, et d'y répondre simplement, honnêtement.

Cahiers Vos films suscitent parfois des remous en Hongrie : cela n'indique-t-il pas justement qu'on les voit chez vous de façon plus riche et plus violente qu'ici en France où l'on semble moins conscient de toutes leurs implications ?

Jancso C'est toujours comme cela quand on ne pose pas les questions d'une façon directe... Mais chez nous, où l'on a toutes les références de chaque situation (on peut retrouver dans « Vents brillants », par exemple, tout un passé hongrois d'il y a vingt ans), et où toutes ces questions se posent de façon beaucoup plus vivante et urgente, il est certain que mes films évoquent beaucoup plus de choses.

Mais justement, quand on fait un film, il faut toujours compter avec des phénomènes de ce genre. A mon avis, le cinéma n'est pas encore parvenu à traiter certaines questions aussi bien que le fait la littérature, et cela nous désigne presque le chemin dans lequel le cinéma doit progresser, d'une part, grâce à l'expression directe tendant à effacer les frontières entre la vie et sa représentation (par exemple le cinéma-vérité), d'autre part, grâce à un développement de la construction dramatique destiné à contrebalancer les limites que comportent l'image et la durée.

Pour en revenir à votre question, il y a aussi une chose à laquelle on est sensible dans mes films, en Hongrie, et qu'on me reproche, c'est le fait que je me répète... et cela m'inquiète.

Cahiers Mais l'invention ne consiste pas forcément à trouver de nouveaux sujets. Elle consiste au contraire très souvent à combiner de façon nouvelle des choses déjà existantes. Et non seulement on peut faire plusieurs films en se contentant de varier une seule idée, mais on peut aussi bâtir tout un film sur la simple répétition — ou variation — d'un seul et même thème. Si c'est là votre voie, au nom de quoi vous la reprocherait-on ? Bien d'autres écrivains ou cinéastes ont travaillé l'expression d'une unique idée.

Jancso Peut-être, mais quand je m'entends dire cela, j'ai l'impression qu'on cherche à me consoler, alors cela me fait plaisir, car c'est très gentil, mais cela ne me rassure pas pour autant. Et finalement peut-être que je ne veux être ni rassuré ni calmé.

Cahiers Si vous vous calmiez, vous ne feriez plus de films, donc, en effet, il ne faut pas vous calmer.

Jancso Et l'inquiétude, dans notre métier, vient aussi du fait qu'il est beaucoup plus difficile de filmer que d'écrire ou de peindre. Un roman peut presque toujours être imprimé, même à faible tirage, et même s'il n'est pas bon et même s'il touche peu de gens : il est là, il existe, il est accessible ; tandis qu'un cinéaste, si on refuse son scénario, par exemple, cela veut dire que ce qu'il avait conçu en images est tout simplement condamné à ne pas exister. En même temps, puisque le cinéma coûte très cher, le cinéaste qui veut travailler est toujours condamné à vivre au milieu des gens susceptibles de lui fournir l'argent de ses films. Et ce qui est curieux, chez nous, c'est que notre nouvelle société n'est pas plus prête que la vôtre à donner de l'argent pour des films qui ne s'adresseraient qu'à une centaine de milliers de gens. Tout ça me semble assez tragique, et il faudrait réformer ces systèmes.

Cahiers Il me semble que, premièrement, nous retombons dans cette crainte que vous avez déjà exprimée que vos films ne soient pas destinés à plaire au grand public. Or en fait, tous ceux qui les ont vus les ont compris, d'abord parce qu'ils traitent du pouvoir et que tout le monde subit le pouvoir, ensuite parce que leur côté lancinant les rend aussi pénétrants. Deuxièmement : doit-on penser qu'il faudrait réformer toute société en fonction des besoins des cinéastes ? On ne voit pas quel type de société pourrait donner à chacun la possibilité de faire tous les films qu'il voudrait. Troisièmement : lorsque quelqu'un se voit empêché de faire un film, est-ce vraiment un drame ? L'important, ce n'est pas l'individu en tant qu' « artiste empêché de s'exprimer », c'est l'idée qui doit passer à travers lui. Or si cette idée qu'il a eue est absolument capitale, il est très hautement probable qu'il n'est pas le seul à l'avoir eue ni à être capable de la mettre en forme et de la répandre. Pour moi, quand j'entends plaindre tel ou tel cinéaste empêché de s'exprimer, il me semble toujours que cela procède d'une conception post-romantique de l' « artiste ».

Jancso Je crois que vous avez raison. Je pense la même chose et j'en étais malheureux car je croyais cela pessimiste, mais vous me faites découvrir que c'est une idée optimiste.

Cahiers Pourriez-vous nous dire comment vous travaillez, du début jusqu'à la fin d'un film ?

Jancso C'est assez difficile, parce que ma façon de travailler, Biro Yvette et Kezdi-Kovacs Zsolt (3) la connaissent mieux que moi-même...

Je crois que dans ma façon de filmer il entre une grande part de hasard, et c'est là une chose à laquelle je m'intéresse de plus en plus : comment ces hasards arrivent-ils ? Parfois, je les dois à certains collaborateurs, et Zsolt lui-même m'a souvent fourni des idées. Ainsi pour le personnage de Marina Vlady dans « Sirocco », qui s'est trouvé brusquement modifié vers la fin du tournage. Ce personnage de Marina accompagnait le personnage central joué par Jacques Charrier. Quand nous avons répété l'avant-dernière scène du film, celle où Jacques se fait tuer, Zsolt m'a dit que cette femme allait être dans le film terriblement ennuyeuse, et que cela rendrait ennuyeux par contrecoup le personnage de Jacques. Or il se trouve que nous n'avons pas été plus loin que la répétition car, pour de simples raisons techniques (une question de lumière je crois), il ne nous a pas été possible de tourner la scène le jour même. Le soir, nous avons complètement changé le personnage de Marina, et, pour justifier ce changement, nous avons ajouté quelques scènes en studio.

Cahiers Cette idée de hasard est ici intéressante car, d'abord, elle recoupe l'idée de combinaison qui est à la base de vos films (c'est le hasard qui permet de déboucher sur une nouvelle combinaison possible), ensuite, on voit se confirmer que ce n'est pas l'auteur ou « l'artiste » qui est à l'origine de tout, mais qu'il est celui qui doit se tenir prêt à recueillir le hasard, c'est-à-dire l'idée qui va venir d'ailleurs ou



Tournage de « Sirocco » : Jancso et Jacques Charrier.

d'autrui. Et quand il recueille l'idée que les autres émettent, du coup nous entrons dans la notion de film collectif, idée qui entre, elle aussi et de plus en plus, dans le champ du cinéma moderne.

Jancso De ce point de vue, je dois dire que mes scénarios sont toujours travaillés en commun avec Yvette Biro, Zsolt, Hernadi et les autres. Nous discutons jour et nuit. Nous élaborons d'abord un script d'une trentaine de pages qui ne contient que les situations essentielles et en général très peu de dialogue, ensuite, nous développons la chose... Je ne crois pas que je serais capable de tourner un film d'après un scénario complètement préparé qu'il faudrait respecter. Faire un film, pour moi, c'est une aventure. Non seulement dans les idées, mais aussi dans la réalisation. C'est aussi une aventure pour toute l'équipe et surtout pour l'opérateur qui, dans « Sirocco » par exemple, ne savait pas très bien comment il allait réussir des plans de plus de dix minutes. En plus, nous avons tourné pendant plusieurs jours sans avoir vu les rushes... En tout cas, c'est la première fois que j'ai vu un de mes films deux fois. Je me suis même dit que si je me mettais ainsi à aimer un de mes films, c'était sans doute un signe de vieillissement, mais la deuxième fois, je l'ai moins aimé que la première car j'ai découvert pas mal de fautes. Il faudrait peut-être recommencer à faire un film avec des plans aussi longs mais aussi repenser complètement le sujet en fonction de cette technique. Déjà, nous avons dû condenser les événements à un tel point que ça commençait à ressembler à du théâtre, mais cette façon de tourner nous amenait aussi à condenser les idées et cela, sans doute, est plus important que les mouvements en eux-mêmes. Et puis, finalement, le film ne ressemble pas du tout à du théâtre...

Cahiers Il se trouve aussi que l'idée de théâtre resurgit un peu partout à différents niveaux, dans le cinéma moderne.

Jancso Quant à nous, nous avons souvent été amenés à y penser. Ainsi, nous avons utilisé des décors correspondant au principe des plans très longs et où l'on pouvait entrer et sortir par plusieurs portes et dans le même plan. C'était un peu le principe des scènes tournantes, à cette différence près que le film nous en donne une image toute différente puisque la caméra est à l'intérieur de la scène.

Cahiers Envisageriez-vous de faire un film où il serait prévu que rien ne serait prévu ? Une sorte d'obéissance absolue aux circonstances...

Jancso Oui et non... Pour le moment, j'ai appris une chose : c'est qu'il faut toujours s'accoutumer aux circonstances. Non seulement pendant le tournage, mais aussi pendant la préparation. Par exemple, nous avons écrit le sujet de « Sirocco » avant de connaître Jacques Charrier, et nous avions pensé à un personnage du genre Tony Perkins. Quand nous avons connu Jacques Charrier et su qu'il jouerait le rôle, nous avons commencé à réfléchir aux changements nécessaires, et c'est ainsi que sa personnalité a fini par changer complètement le scénario et le film.

Il y a aussi le cas de mes opérateurs, Kende Janos et Somlo Tamas. Quand j'ai commencé « Sirocco », je savais que Kende oserait faire des choses que Somlo n'oserait pas faire — indépendamment du fait que j'aime beaucoup Somlo avec qui je retravaillerai. Déjà, dans « Silence et Cri », Kende avait osé des mouvements que Somlo n'aurait pas faits. Somlo, par contre, est plus précis dans ses mouvements et dans l'accompagnement des acteurs, mais dans « Vents Brillants » comme dans « Rouges et Blancs », il n'utilisait qu'un seul côté du travelling latéral et ce, parce qu'il a toujours besoin de l'éclairage artificiel, contrairement à Kende.

Cahiers Y a-t-il une grande part de hasard dans « Vents Brillants » ?

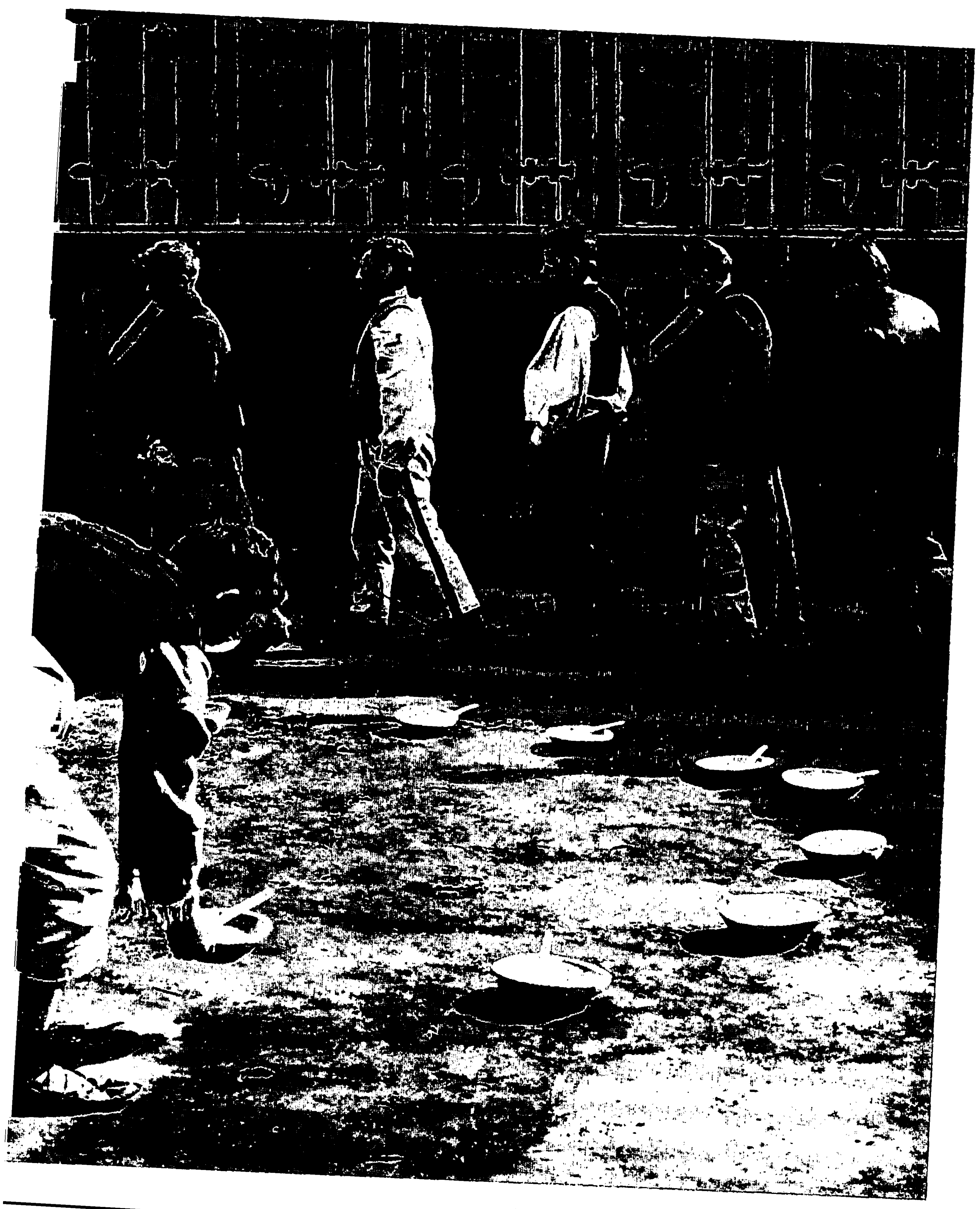
Jancso Pas beaucoup, mais il y en eut davantage dans « Rouges et Blancs », encore plus dans « Silence et cri », et énormément dans « Sirocco ».

Cahiers On a l'impression que dans « Silence et Cri » vous ne vous êtes même pas servi du scénario, mais que vous êtes arrivé un beau matin dans une cour de ferme et que vous vous êtes mis sur le champ à raconter l'histoire que vous aviez en tête.

Jancso Dans « Silence et Cri » et « Sirocco », c'est tout juste si nous avions des scènes conçues à l'avance, et la construction elle-même a été presque un hasard. Après une semaine de tournage, nous avons dû changer complètement l'histoire. Pour plusieurs raisons. Par exemple un acteur s'est cassé le bras pendant le tournage, mais comme les scènes qu'il avait tournées étaient très bonnes, nous ne voulions pas nous passer de ce qu'il avait apporté au film. Nous les avons donc conservées, en les plaçant ailleurs que prévu, après l'avoir remplacé, lui, par un autre personnage, ce qui nous a conduit d'ailleurs à inventer encore d'autres personnages. La continuité du film s'en est trouvée complètement transformée.

Dans « Sirocco », en face du personnage central joué par Jacques Charrier, nous avons imaginé un personnage contraire, celui du chef du mouvement, qu'on appelle Ante. Pour ce rôle, nous avions longuement cherché un acteur convenable. D'abord, nous voulions Kazakov, celui qui jouait l'officier rouge dans « Rouges et Blancs » et qui conduisait l'assaut final, mais il n'a pas eu l'autorisation de venir. Peut-être fut-ce une chance pour nous... Par ailleurs, j'avais invité amicalement Pascal Aubier à assister au tournage. Or il s'est trouvé qu'un acteur hongrois, qui


« Les Sans-espoir ».





avait déjà tourné dans les scènes précédentes, s'est trouvé un jour empêché de venir parce qu'il avait une première au théâtre. J'ai donc mis Pascal Aubier à sa place. Je me trouvais donc avec deux acteurs pour le même rôle et qui remplissaient la même fonction : le Hongrois et le Français. Nous nous sommes alors dit que si nous avions deux acteurs pour jouer le rôle du chef, celui-ci ne pouvait en aucune façon apparaitre dans le film. Ante est donc devenu quelqu'un dont on parlait, mais qu'on ne voyait pas.

Mais par la suite, nous avons une fois de plus changé d'idée. A la fin du film, Jacques Charrier est tué, et le groupe prête serment à sa mémoire. Il fallait trouver le personnage qui ferait prêter serment aux membres du groupe. Il était important que l'acteur soit français, parce que son texte était assez long, et nous savions de toute façon que ni l'acteur hongrois, ni Pascal Aubier ne pourraient jouer ce rôle puisque ce sont eux qui descendent Charrier... Or il se trouve que Michel Delahaye est arrivé sur le tournage et j'ai pensé qu'il conviendrait très bien. En plus, comme il s'était amusé à apprendre aux gosses à jongler avec les revolvers, ce qui est devenu pour eux et pour nous une chose très importante, nous avons gardé leurs tours dans le film. Et maintenant que je réfléchis, je crois que c'est probablement Michel qui est devenu le personnage d'Ante, le chef du mouvement, mais je ne m'en suis aperçu qu'après, dans la salle de projection.

Cahiers Cela fait penser aux « Sans espoir » où on ne savait jamais qui était le chef du mouvement...

Jancso Oui, mais là c'était prévu dès le départ, tandis que dans « Sirocco » c'est arrivé tout à fait par hasard.

Pour nous, faire un film est toujours une aventure, et je serais très malheureux s'il me fallait travailler d'une autre façon.

Cahiers Dans beaucoup de vos films, il y a référence à une situation historique réelle, mais comme nous ne connaissons pas très bien l'histoire de la Hongrie, nous nous demandons parfois si cette référence est vraiment précise ou si elle n'est qu'un point de départ.

Jancso Elle est précise.

Cahiers Même dans « Vents brillants » ?

Jancso Vous savez, dans l'histoire, il n'y a pas de référence vraiment précise. Je suis vieux et j'ai pas mal étudié : le droit, l'ethnologie, l'histoire des arts... et je crois savoir qu'il n'y a pas d'histoire, il n'y a que votre histoire. Tout historien écrit seulement son avis sur l'histoire. En ce moment, je lis beaucoup d'écrits anarchistes, ou sur l'anarchisme, où j'apprends des choses très intéressantes. J'ai lu par exemple la description de la première Internationale par des témoins de l'époque. Eh bien cette description est complètement différente de celle de Marx, qui y était également présent. Il n'existe pas d'histoire écrite, il n'existe que des écrits sur l'histoire.

Cahiers Est-ce que le fait de partir de scénarios incomplets ou de modifier les scénarios en cours de tournage vous pose des problèmes vis-à-vis du système de production hongrois ?

Jancso Pour le moment il n'y a pas de problèmes et j'espère qu'il en sera toujours ainsi. Il faut dire que notre méthode de travail étant très simple et très rapide, cela nous facilite grandement les choses. Nous avons tourné « Sirocco » en onze jours et en douze plans. Avec rarement plus de trois prises par plans. Nous avons dépensé douze mille mètres de pellicule. A la fin du tournage, il nous en restait encore dix mille mètres. Jacques Charrier, qui était aussi le co-producteur, nous a dit qu'il faudrait refaire tout de suite un autre film...

Cahiers Vous avez dit, dans « Vents brillants », avoir davantage respecté le scénario.

Jancso Ce n'est pas le scénario que j'ai respecté, car nous n'avons jamais qu'un synopsis ; ce que j'ai respecté, c'est la construction initiale du film. Ce film représente un cas assez délicat.

Cahiers Parce que c'est une histoire que vous avez vécue ?

Jancso Il y a plusieurs réponses possibles.

Cahiers Vous avez fait partie de ce mouvement des jeunesses révolutionnaires.

Jancso Il est possible que ce soit à cause de cela... mais de toute façon, il nous est arrivé là aussi de faire certains changements.

Cahiers Le retournement final, lorsque la fille dit « je vous méprise », était-il prévu dans le scénario ?

Jancso Non, pas exactement. Théoriquement, oui, nous savions dès le départ que la fin devrait être comme le début, mais nous n'imaginions pas encore les images... Le fait de commencer et de terminer le film de cette façon avec la fille était complètement imprévu, mais les dialogues conçus avant le tournage sont restés les mêmes. Par contre, la répétition de la chanson n'était pas prévue. Kozak Andras (celui qui avait joué le rôle du lieutenant) n'en a chanté qu'une seule ligne, le reste, il le fredonnait. C'était la fin du film, et nous avons improvisé. Mais cette seule ligne chantée par Kozak et qui dit : « Demain nous changerons le monde » est à la base même de l'idée du film. Dans le scénario, c'était assez différent.

Cahiers Vous nous avez dit que les événements de mai en France vous avaient fourni certains slogans et certains motifs de décor.

Jancso La plupart des éléments, slogans et décors, sont d'époque. Nous n'avons utilisé qu'un slogan de mai : « Ce n'est qu'un début, continuons le combat », que nous avons traduit en hongrois. Le scénario était d'ailleurs terminé avant les événements de mai, mais ceux-ci m'ont quand même pas mal influencé dans la mesure où j'ai fait en sorte que mon film devienne beaucoup plus théorique et s'éloigne du simple récit. Je voulais montrer davantage l'aspect commun à tous les mouvements révolutionnaires. Ce qui n'a pas changé, ce sont les costumes. Je savais dès le début que ce serait des costumes d'aujourd'hui : mini-jupes, blue jeans, etc.

Cahiers On dit souvent en Hongrie que l'histoire de « Vents brillants » ne s'est pas du tout passée comme ça, que c'est purement une œuvre d'imagination.

Jancso C'est vrai, ce n'était pas comme ça... Nous avons participé à ces mouvements, mon ami Kovacs Andras et moi, mais à l'époque, nos idées étaient plus floues qu'aujourd'hui.

On attaque beaucoup ce film en Hongrie, mais c'est assez compréhensible. Pour plusieurs raisons. Ceux qui étaient jeunes à l'époque ont quarante ans aujourd'hui, ils pensent à leur jeunesse de façon très idéalisée, et par conséquent ils ont l'impression que ce film les outrage. Par ailleurs, comme ce mouvement a été détruit par le régime de Rakosi, tout le monde aujourd'hui a tendance à croire que ce mouvement était absolument irréprochable.

Cahiers On se pose certaines questions, surtout avec « Silence et Cri », sur les rapports du film et du tournage. Ainsi, on a l'impression que les ordres que se donnent entre eux les personnages : « va là-bas », « mets-toi là », « avance », etc., pourraient correspondre aux ordres que vous donnez vous-même à vos acteurs ou à votre opérateur... Je ne dis pas cela pour faire un gag, mais parce que cela nous conduit à nous poser des questions sur votre méthode de tournage. Avez-vous la possibilité technique de faire du son direct, ou est-ce vous qui choisissez de garder cette méthode de tournage qui consiste à diriger les acteurs et la caméra pendant la prise de vue ?

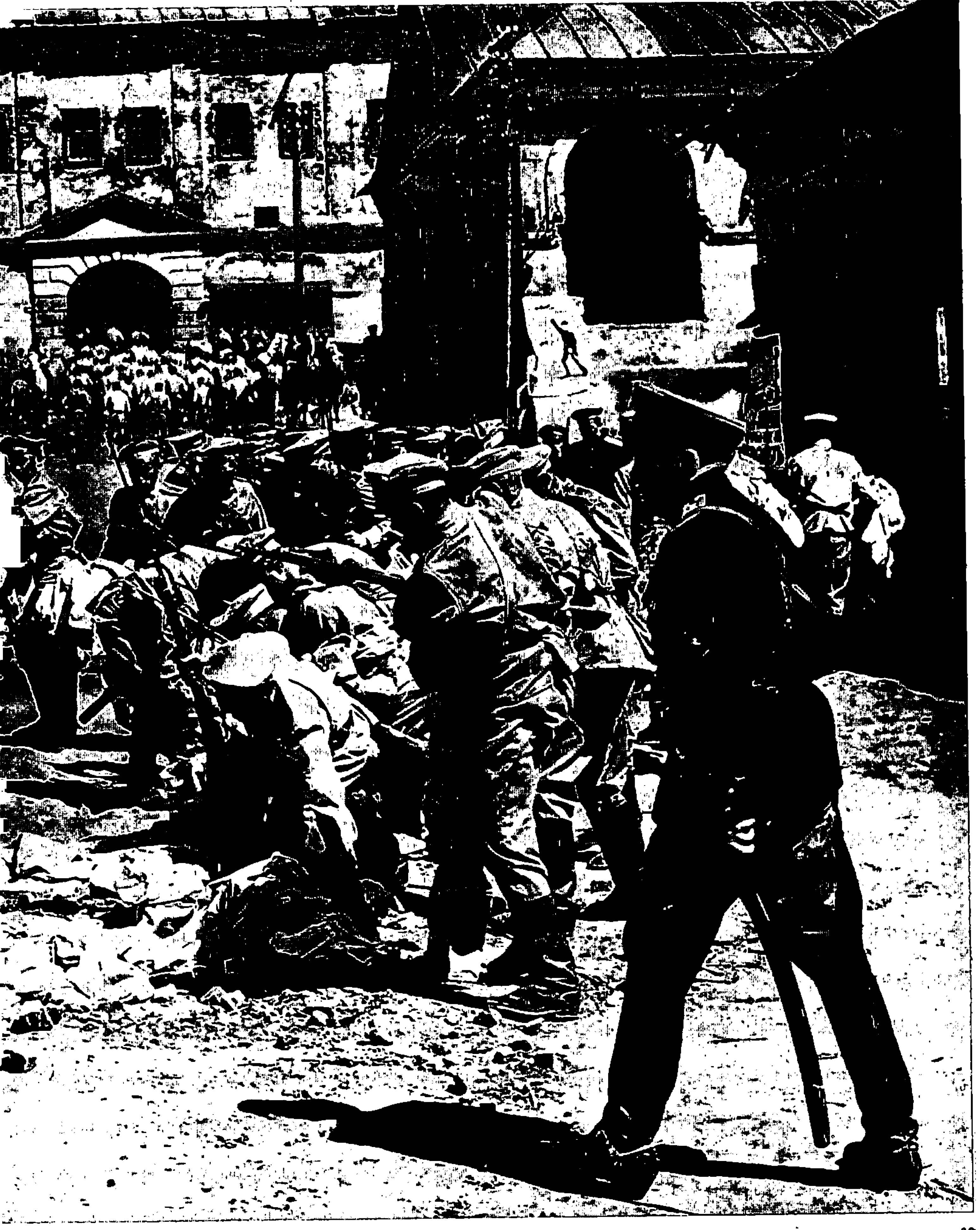
Jancso Je n'ai jamais utilisé le son direct mais dans « Sirocco » j'ai utilisé les micros-cravates pour le son témoin et dans quelques scènes où l'on n'entend plus mes instructions. J'ai obtenu des résultats très intéressants.

Cahiers Dans la logique même de votre méthode et de vos partis pris, on a parfois l'impression qu'il y a une contradiction entre la façon dont vous tournez et le fait du doublage.

Jancso Jusqu'ici, j'ai fait des films de fiction, et ces films-là, le public ne doit pas savoir que nous les fabriquons. Evidemment, le public sait bien que le film n'est pas une réalité, mais il ne doit pas sentir la présence de la caméra et du metteur en scène. En outre, je ne peux pas faire des plans aussi longs sans diriger les acteurs.

pendant la prise elle-même.
En revanche, quand j'utiliserai le son direct, il me faudra trouver une histoire dans laquelle je pourrai intervenir avec toute mon équipe, et le public saura que nous tournons ce film.
Mais si j'en arrive là, on va sûrement me dire que cela ressemble à du Brecht, d'autant qu'on m'a déjà dit que ce que je faisais avait un caractère brechtien. C'est très curieux, parce que je n'aime pas particulièrement Brecht.
Cahiers Il est curieux que vous acceptiez le jeu du hasard dans vos films et que vous n'incluiez pas le libre jeu de la voix, avec tous ses hasards et accidents divers. Il y a là, semble-t-il, une grosse contradiction.
Jancso C'est vrai. C'est absolument vrai, mais je persiste à croire que pour le genre de films que je fais, le son direct n'est pas nécessaire. Par exemple, dans la scène finale de « Sirocco », quand Michel Delahaye lit le texte du serment et que sa voix devient plus ou moins sensible, cela ne me gêne pas du tout de devoir éliminer cette première expression de la voix. Mon film joue, en ce qui concerne les dialogues, sur un certain rapport des textes entre eux, et il me semble que le direct, en ce cas, n'apporterait rien de plus au film. Par contre, le dernier film de Kovacs Andras est inconcevable sans le son direct. Car là, quand par exemple un personnage ne répond pas directement à une question, cela a une grande signification. Et, pour reprendre l'exemple de « Sirocco », quand Eva Swann est en train d'appeler, de dos, « Lazar, Lazar », ça m'importe d'autant moins que dans le film le spectateur entendra en fait « Marco, Marco »... Je fais de la fiction. Et la post-synchronisation m'est précieuse car elle me permet de remodeler éventuellement, au dernier moment, cette fiction. C'est une autre forme de l'introduction du hasard... Mais quand nous avons préparé il y a quelques jours le doublage de la version française de « Sirocco », nous avons écouté, Zsolt et moi, toute la bande sonore du son témoin, et j'ai bien pensé qu'il faudrait un jour que je fasse du son direct. Mais je retombe ici sur l'idée que je vous ai dite tout à l'heure : avec des plans-séquences aussi longs, il faudrait que nous soyions nous aussi dans le plan, parce que autrement ce ne serait pas possible.
Cahiers Pas forcément, car il existe une technique qui permet au réalisateur de donner ses ordres aux acteurs et à l'opérateur sans que cela s'entende sur la bande. C'est ce qu'a utilisé Rossellini : il a fait fabriquer des petits micros qu'on met dans les oreilles, ce qui permet ainsi de diriger les acteurs tout au long de la prise de vue.
Par ailleurs, s'il est vrai que vous faites de la fiction, à partir du moment où vous acceptez d'introduire dans cette fiction une marge de hasard, il n'y a aucune raison pour éliminer arbitrairement celle qui pourrait surgir de la prise de son directe.
Jancso Quand j'ai écouté cette bande sonore, l'autre jour, j'ai pensé, pour la première fois depuis des années, que je pourrais changer mon style. Mais il me faudrait coordonner le son direct avec mes histoires. Or je ne vois pas encore comment. Car toute la question n'est pas de pouvoir donner des ordres aux acteurs avec des mini-micros. En fait, je crois que dans le genre de films que je fais, le son direct n'a absolument aucune signification.
En plus, pour « Sirocco », la question ne se posait même pas, car il y avait une partie des acteurs qui ne parlaient que le hongrois, d'autres qui ne parlaient que le français, et il aurait été dommage de les remplacer uniquement en fonction de leur langue.
Et puis le problème est-il là ? Je crois que la question du son direct, pour un certain nombre de films, ne se pose pas, car elle est, dans ces cas précis, purement théorique. Il faudrait, pour y réintroduire le son direct, réinventer un principe nouveau, de la même façon que nous avons inventé une certaine façon de tourner en fonction de mon opérateur Kende Janos, et un autre personnage en fonction de Jacques Charrier.
J'ai aussi une autre crainte, c'est que mon cinéma, avec le son direct, ressemble par trop à un certain théâtre que je n'aime pas du tout. Une sorte de théâtre d'agitation que j'aime d'autant moins que celui qui le pratique doit être aussi un agitateur. Or, bien que j'aie moi aussi envie de changer le monde, je ne suis pas un agitateur. Il y a beaucoup d'hésitations dans ce que je fais, et je ne suis pas toujours très lucide. Je puis peut-être, pour certaines choses, être terroriste, mais pour la plupart des autres, pas du tout. Et puis, faire ce genre de théâtre, c'est faire de la politique, or je n'aime pas faire de la politique. Pour moi, faire de la politique, c'est d'abord respecter profondément l'opinion des autres, autrement, ce n'est pas la peine. Or je suis très passionné, et je ne suis absolument pas sûr que je pourrais accepter d'autres opinions que les miennes. Donc il vaut mieux que je m'abstienne... A l'époque où j'ai participé aux événements que vous avez vus dans « Vents brillants », j'ai été très violent et très dur avec beaucoup de gens, qui sont d'ailleurs devenus depuis mes amis. Mais je les ai considérés comme des ennemis et les ai durement attaqués. Banovich Tamas, par exemple, mon décorateur, a été mon ennemi pendant des années... Alors, croyez-vous que je suis fait pour l'action politique ? Kovacs Andras, lui, avec qui je suis ami depuis une trentaine d'années, arrive toujours à juger très calmement toutes les situations. Il soupèse les choses avec justesse et il sait toujours rester objectif. C'est pourquoi le cinéma direct qu'il pratique correspond très


« Rouges et Blancs ».



bien à son caractère. Szabo Istvan, lui aussi, qui a été pendant longtemps reporter à la radio, connait très bien cette façon d'approcher les choses et il arrive à faire abstraction de ses sentiments personnels. Mais moi, je sais que je n'arriverai jamais à être aussi objectif.

De toute façon, Jean-Louis Comolli a raison quand il dit dans son article que le son direct et le cinéma direct sont deux choses différentes.

Cahiers Ce que nous voulions dire, c'est qu'à partir du moment où les personnages se constituent réellement au moment du tournage et non au niveau du script, à partir de ce moment, leur parole fait vraiment partie d'eux, et c'est finalement un artifice que de la leur refuser et de la remettre à plus tard. Il est curieux que, la fabrication des personnages étant chez vous contemporaine du tournage, leur parole ne le soit pas.

Jancso En commençant à faire des films, nous avons été amenés à penser que la présence de l'acteur comptait beaucoup plus que son jeu. Mais nous n'avons pas trouvé ça tout de suite. La première fois, ce fut dans « Mon Chemin. Kozak Andras jouait le rôle du jeune hongrois. Au début, son jeu ne me convenait pas. J'ai voulu le remplacer, mais Zsolt l'a défendu âprement. C'est à partir de ce moment-là, grâce à nos discussions continuelles, que nous en sommes arrivés à notre point de vue actuel concernant les acteurs. Pourtant, Kozak n'est pas considéré en Hongrie comme un grand acteur, seulement il a le don de marquer un film de sa présence. Et il s'agit là de la présence d'un personnage, ce qui relève davantage du cinéma direct que du jeu classique d'acteur. Mais s'il faut rechercher l'origine de cela, c'est dans les bons vieux films américains ou dans le cinéma russe de la grande époque.

Cahiers C'est en effet ce qui frappe dans vos films : le refus à la fois du jeu et de la psychologie.

Jancso C'est vrai, mais le danger, c'est que, quand on choisit mal un personnage, quelque chose disparaît du film. Par exemple, dans « Vents brillants »... Dans le scénario original (et dans le film également), le rôle principal féminin est joué par une seule fille, Andrea Drahota. Mais quand nous avons commencé le film, j'ai eu l'idée de diviser ce personnage en deux. Seulement, je me suis aperçu que je n'avais confiance en aucune des deux. Par contre, j'ai découvert au cours du tournage que Drahota donnait un personnage fort intéressant, qui n'était pas le personnage que nous avions prévu, mais qui était fort bien ainsi.

Dans le style qui est le mien, la présence des personnages joue un aussi grand rôle que les mouvements de caméra ou quoi que ce soit d'autre. Si les personnages conviennent, alors vous croyez à leur vie et vous sentez qu'il y a quelque chose derrière eux. C'est la vie même. La base du cinéma direct.

Cahiers Parlez-nous un peu des décors de vos films. Ils jouent eux aussi un grand rôle.

Jancso Hernadi et moi, nous pensons toujours à des paysages étranges, mais en Hongrie, il y a très peu de ces paysages. Il y a la grande plaine, et les maisons posées sur la plaine. Quand nous avons travaillé sur « Vents brillants » nous avons tenté de trouver des endroits intéressants que nous n'avions pas encore utilisés. Ainsi, nous avons trouvé un cloître, et un lycée où Hernadi avait fait ses études. Ce cloître bénédictin est sur une colline, tout seul dans le paysage... Mais vous l'aviez déjà vu dans « Mon chemin ». Notre idée était à ce moment-là de raconter ce qui arrive ensuite au jeune hongrois de « Mon Chemin ». C'est aussi pour cette raison que le même bassin joue dans « Vents brillants ». Nous avons donc conçu notre histoire en fonction de ce cloître, mais l'évêque ne nous a pas donné l'autorisation d'y tourner. Nous avons donc dû chercher autre chose, et nous avons finalement trouvé cette petite ville avec la résidence d'évêque que vous voyez dans le film. Par contre, nous avons gardé le bassin — une réserve d'eau — car nous voulions répéter ce lieu en fonction de « Mon Chemin » pour montrer que l'histoire du garçon avait commencé là.

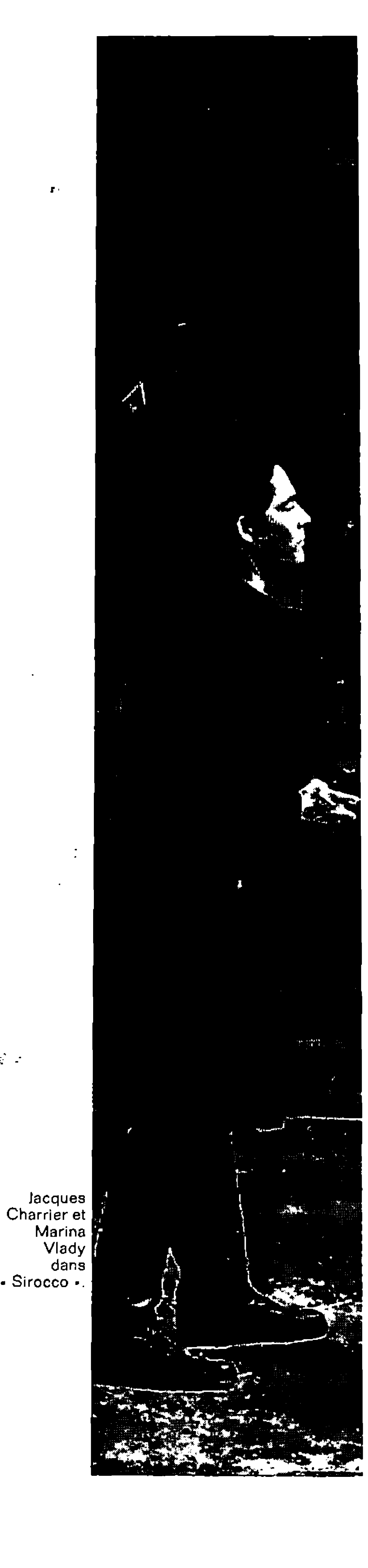
Cahiers Ce qui est remarquable dans l'utilisation de l'espace dans vos films, c'est que, même si on voit la plaine, et l'horizon, avec des perspectives très larges, on a toujours le sentiment que c'est un espace réduit, ou clos. C'est dû, à mon avis, non pas tellement à la façon de filmer l'espace, mais plutôt à la façon de le créer. Ce n'est pas un espace qui existe déjà, et où vous arrivez pour filmer en enregistrant ce paysage, c'est un espace qui existe à partir du moment où vous créez le mouvement à l'intérieur de cet espace, que les déplacements de la caméra délimitent très strictement. Même si vous étiez au milieu d'un désert, on aurait l'impression de se trouver enclos dans une petite cellule de prison.

Jancso Pour « Sirocco », nous avons trouvé des extérieurs assez banals, et j'avais peur qu'ils ne soient guère intéressants. Mais quand on voit le film, on se rend compte en effet qu'on n'est pas dans un espace donné, mais dans un espace abstrait, complètement recréé. L'espace n'existe que sur l'écran. (Propos recueillis au magnétophone.)

(1) Ce film sortira sous le titre « Ah ! Ça ira ! ».

(2) Romancier et scénariste de tous les films de Jancso depuis « Mon Chemin ».

(3) Biro Yvette est dramaturge des récents films de Jancso, et Kezdi-Kovacs Zsolt son premier assistant depuis « Mon Chemin ».



Jacques Charrier et Marina Vlady dans « Sirocco ».



Développements de la ligne Jancso

par Jean-Louis Comolli

De la « méthode » Jancso, telle que peu à peu depuis « Mon Chemin » elle s'est constituée, tirant parti de tous hasards, accidents, contraintes, circonstances du travail — et en tirant un parti toujours opératoire —, je suppose le lecteur informé, l'ayant décrite le mois dernier à propos de « Silence et cri » (nº 211), film où, précisément, et en raison du nombre limité des éléments (personnages, lieux, situations) qui y entrent en jeu, elle se laisse le mieux cerner, se donne elle-même en description.
Restent à interroger a) les conditions de sa mise en œuvre pour un film donné, b) les circonstances et la validité de sa reconduction d'un film à l'autre. Comme différence et comme identité.
En effet, après « Silence et cri » (choisi, pour les raisons ci-dessus, comme base de référence), deux films : « Ah ! Ça ira ! » (ex « Vents brillants ») et « Sirocco » semblent reconduire tout simplement la méthode en question, en l' « adaptant » à leurs propos respectifs. Comme si, une fois choisi le thème ou même le « sujet » du film, il n'y avait qu'à pratiquer les aménagements nécessaires dans la méthode de travail pour la réutiliser pratiquement telle quelle, lui appliquant des corrections de détail, la modulant selon des variations qui ne changeraient rien à l'essentiel. Ce qui supposerait cette méthode « neutre » d'une certaine façon, disponible, plus ou moins déliée du sujet donné, relativement indépendante et indifférente pour pouvoir se mouler à des récits divers...
En tel cas, son intérêt ne serait pas très grand : elle ne serait guère que ce qu'on appelle un « style » (une marque de fabrique) et au pire un « procédé », sceau par-dessus la disparité. Il s'agit de tout autre chose. Ce n'est pas la méthode qui est reconduite dans et par chacun des nouveaux films de Jancso, c'est elle au contraire qui conduit chaque film et les reconduit tous en leur identité : il n'y a de film que celui permis par cette méthode : par elle produit. Non seulement c'est le sujet du film qui s'adapte à la nature et au fonctionnement de la méthode, qui s'y plie, mais encore (il serait plus juste de dire qu') il en découle, il en est l'effet, comme inscrit en elle, écrit par elle.
Si l'on peut dire, par hypothèse, que c'est la méthode (de tournage, de travail) qui détermine très directement le propos de chaque film (et non pas le contraire), que c'est elle qui produit toutes les significations, que c'est en fonction d'elle seule que se trame chaque fiction, **cette** fiction et non quelqu'autre, c'est qu'il est question dans cette méthode davantage que d'une « méthode de travail », davantage que d'un système de procédés stylistiques : c'est que, productrice de sens qui sans elle ne pourraient être, hors d'elle ne seraient pas, **elle fonctionne comme une lecture** de l'œuvre qu'elle fabrique. Le problème posé est celui de la constitution des significations dans les films de Jancso, de leur lecture donc. Et de leur lecture politique
Repartons de « Silence et cri » : les références à telle situation historique de la Hongrie y sont tellement avares et (pour nous, mais, donc, plus que pour nous) abstraites, généralisables à l'envi, les références à toute psychologie d'autre part sont si soigneusement éliminées, que la signification du film ne semble pas faire de problème, ni même être problème du film. Le sens sera celui d'une série d'exemples concrets (crus, cruels) d'une série de situations renvoyant à des notions plus ou moins vagues : oppression, compromission, résistance, collaboration, trahison, etc. D'où viennent ces sens, à partir de quoi se fait la référence à ces abstractions en cascade ? De la seule forme, serait-on tenté de dire. Du moins : des seules opérations formelles, opérations en ceci que se combinent dans l'espace et le temps du film des séries de renversements, retournements, alliances, séparations, allers et retours (traces mêmes du tournage du film, cf. nº 211) qui mettent les personnages tour à tour ou simultanément en position d'oppresseur, d'opprimé, de trahi, de traître, de complice, de victime, de gendarme, etc., les seules déplacements (dans le champ, hors-champ et les uns par rapport aux autres) des quatre ou cinq qu'ils sont suffisant à dégager un éventail de situations toutes à références politiques et morales. Si de deux personnages l'un ordonne et l'autre exécute, l'un menace et crie, et l'autre se fige en silence, il y a définition et exercice d'un **pouvoir,** situation politique : l'inventaire systématique d'un certain nombre de toutes les variations possibles sur ce rapport de forces (qui est d'abord rapport spatio-temporel) constitue toute la signification et toute la matière du film.
Les choses se compliquent un peu avec « Ah ! Ça ira ! » et « Sirocco », en raison du poids initial plus grand en l'un et l'autre film de l'Histoire. Pour le premier : les mouvements de jeunesses communistes révolutionnaires dans la Hongrie d'après guerre (avant qu'ils soient liquidés par le stalinisme) ; pour le second : les tentatives d'un nationaliste serbe, anarchiste de droite, pour préserver « sa liberté » d'action et de décision, son échec et finalement sa récupération par l'organisation nationaliste à laquelle il refusait de prêter serment.
Et en effet, s'il se fût agi pour Jancso et son équipe de « traiter » extensivement de telles données, ils n'auraient pu faire autrement que de leur soumettre complètement leur méthode de tournage, ou même de renoncer presque à coup sûr à celle-ci, faute de pouvoir l'y « adapter ». Mais c'est que ces « données » historico-politiques ne sont pas données desquelles partir pour faire les films, mais données auxquelles aboutir les films faits, **par leur lecture.** Dans l'un et l'autre film, il s'agit des rapports de quelques personnages à l'intérieur de leur groupe ; là, jeunes communistes, ici, terroristes nationalistes. Là : à l'intérieur du groupe d'étudiants communistes, contradictions, divisions, délations, menaces, idéaux menant aux erreurs, et finalement, après exclusion et réintégration par ordre supérieur, et non vote à la base, de l'une des meneuses, mépris de celle-ci pour ceux-mêmes qui l'ont « sauvée » en annulant l'exclusion ; ici : trahisons, méfiances, pièges, crimes, serments prêtés illusoirement, et pour finir, tué par ses « amis », l'anarchiste servira de caution et d'emblème au renforcement de la discipline du groupe. C'est-à-dire que l'on assiste (comme dans « Silence et cri », couleur en plus, admirable) dans les deux films à une suite de drames et dénouements, retournements, armements, désarmements, renversements et prises de pouvoir qui sont très explicitement **figurés** sur l'écran par autant de tours et détours, défilés, courses, volte-face, croisements des personnages : mouvements comme figure d'une dialectique, ou du jeu politique. Il s'agit toujours du pouvoir : de le prendre, de le perdre, de l'imposer, de le refuser, pouvoir mimé selon toutes ses facettes par les déplacements des corps et la dictature des actes.
Ainsi la méthode de tournage, la ligne d'élaboration du film, son système, sont-ils en même temps ce par quoi s'effectue la prise des significations, et devient possible leur lecture, lecture inscrite — ou plutôt réalisée — dans le procès même de fabrication du film. Les mouvements des acteurs et de la caméra sont et ne sont pas arbitraires puisqu'ils veulent dire : arbitraire de l'arbitraire. — Jean-Louis COMOLLI.



TOURNAGE DE « SILENCE ET CRI » : LATINOVITS ZOLTAN, KEZDI-KOVACS ZSOLT ET JANCSO MIKLOS



« La VOIE LACTEE » : EDITH SCOB.

Luis Buñuel

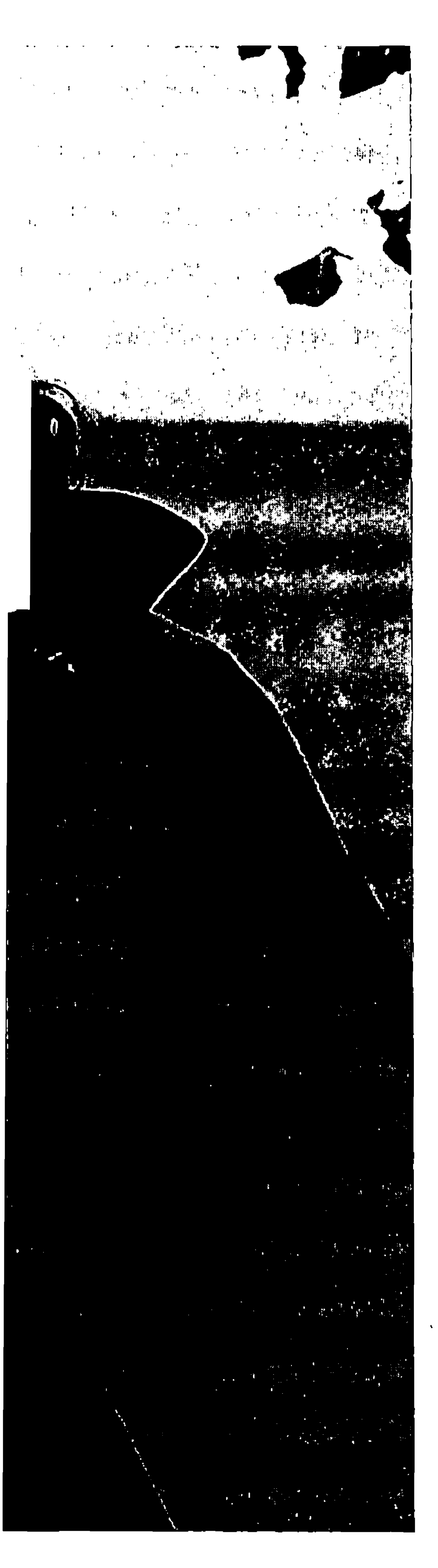
Le mythe et l'utopie

par Jean-Pierre Oudart

Considéré sous l'angle de la convention historique, « La Voie Lactée » est composé, au départ, de trois registres de séquences codés en termes d'histoire (scènes de la vie du Christ ; de la vie chrétienne à travers les âges, ou s'y rapportant; scènes contemporaines), dont les épisodes entrent ainsi dans un double rapport d'opposition et d'association possibles.
On s'aperçoit aussitôt que Buñuel ne s'est donné cette convention que pour la violer, comme s'il avait cherché à jouer en tous sens de son modèle, non pour choquer ou amuser, mais plutôt pour voir jusqu'où il lui était possible d'aller trop loin, sur un thème qui autorisait, sollicitait même toutes les transgressions : collisions verticales (réunion de personnages d'époques différentes ; attribution d'accessoires ou de paroles « modernes » aux personnages historiques ou mythiques : ce qu'une critique naïve croit être une opération démythifiante) et confrontations horizontales, au gré des hasards joués du cinéma, le propos (très simple) de Buñuel, dans le cadre de ces oppositions et de ces propositions, ayant été de pratiquer des coupes, d'imaginer des transitions telles qu'à tout moment l'ordre rassurant (et contraignant) de la partition fût rompu (inversion des rapports horizontaux-verticaux) jusqu'à réduction de toutes les pièces à leur seul dénominateur commun, l'imaginaire, jusqu'à une égalisation de tous les imaginaires (du tournage, du montage de l' « histoire » du film et de l'histoire tout court, du mythe) au sein de leur lieu commun, le film.
La réversibilité des rapports étant assurée d'abord par le cinéma, constant meneur de jeu, par la structure de son lieu qui, en se déplaçant, en éclatant et se reformant (car le film ne progresse, sans direction d'ailleurs, que par le déplacement des points de vue sur un groupe donné d'éléments inertes qu'il assemble et désassemble), fait et défait les rapports, en tire des variations imaginaires qui procèdent de son imaginaire lui-même (« La Voie Lactée » est un des premiers films où un imaginaire du cinéma qui ne doit plus ses pouvoirs aux données de la fiction, mais qui la soumet au contraire à son ordre, à l'ordre de ses lieux, règne en maître) ; par l'imaginaire des personnages ; par l'intervention enfin d'un merveilleux (chrétien) auquel nul cinéaste n'avait jusqu'à présent donné aussi libre cours : miracles, apparitions, transformations...
Basculement perpétuel de tous les repères de la fiction cinématographique, qui l'annule pour mettre le spectateur en face du choix absolument libre du niveau de fiction qu'il désire : si « La Voie Lactée » est un film sur le désir, et le plus fou, la plus grande tentation qu'il nous propose, en miroir, est celle de notre imaginaire. Précisément parce qu'il ne sollicite activement aucune adhésion de notre part (le brillant de sa construction, tellement apparente, nous repousserait plutôt), il nous oblige à tracer nous-mêmes des itinéraires, à jeter des ponts, à imaginer des transgressions dont nous sommes les premiers surpris, en nous prenant à froid au piège de notre désir.
Un exemple au hasard, la scène du pape fusillé : nous avons pénétré dans le lieu (scénique) de la fête de la Pension Lamartine. Le groupe des révolutionnaires venu de nulle part marche dans une rue, en position flottante, pas encore ancré dans la fiction (sinon dans son premier — et dernier — degré, l'énoncé cinématographique). Il atteint une porte que nous reconnaissons être celle du pensionnat : du coup, l'opposition, étrange et comique entre la cérémonie (réactionnaire) et la marche (révolutionnaire) se mue en un rapport dramatique désirable (ou horrifiant, peu importe) parce que possible, puis possible parce que désiré (c'était Jean qui rêvait, la scène se jouait sur le théâtre de son désir), finalement purement ludique (car le voisin de Jean a entendu aussi la salve, fictive au nième degré).
Cinéma qui ne nous laisse en fait choisir, à l'intérieur, ou au défaut de sa fiction, l'objet imaginaire de notre désir que pour nous montrer que notre désir ne se satisfait que de son utopie, comme le montrent les scènes miraculeuses qui, à la croisée des lignes de la partition historique qu'elles annulent, provoquent la conjonction merveilleuse, bouleversante, des niveaux de la fiction confondus, et que le spectateur accueille, sans l'ombre d'une réticence, non parce qu'il est la proie de la fiction, mais au contraire parce qu'ils comblent son désir irrésistible (mais que tous les autres épisodes contrarient) de traverser et d'annuler les oppositions de cette fiction contrariante (c'est bien le spectateur qui la traverse, et non le contraire), comme le personnage du Christ, dans le film même, traverse les temps et les lieux : le raccourci mystique (et surtout mythique) effaçant, dans l'énoncé, la déchirure partitionnelle de cet impossible objet cinématographique, atteignant ce point — utopique — où le cinéma prétend retrouver l'immédiateté, la transparence, la transitivité du discours naturel (ce que prétend aussi le mythe), au degré zéro absolu de sa fiction, ailleurs infiniment dédoublée — les paradoxes de l'opération mythique exposée et la structure contradictoire de l'énoncé se signifiant réciproquement, objets de la même tentation du spectateur (fasciné, sans le savoir, par ce travail de mythe que le film n'expose que pour lui faire reconnaître qu'il en est la proie) de les réduire.
L'exercice de la lecture du film révèle ainsi une étrange complicité entre l'opération mythique que le film critique formellement, et la tendance, utopique, d'un énoncé cinématographique transformé en objet impossible dans la mesure où il emprunte sa structure au mythe étalé, déplié, à réduire sa partition à un lieu unique et à un énoncé linéaire, autrement dit, à réconcilier sur le plan imaginaire de la lecture les propriétés, énoncées comme contradictoires par le simple fait de leur exposition dans la partition cinématographique, du travail dans le temps d'une pensée mythique telle que celle du christianisme (par exemple).
Et alors que, paradoxalement, un film comme « La Voie Lactée » inaugure un cinéma qui n'est plus que le lieu imaginaire d'une série de lectures, de discours et de sens possibles dont aucun n'est le bon, car chaque lecture, incompatible avec toutes les autres, les masque, découvre sa propre partialité et la contradiction structurale de l'énoncé, celui de « La Voie Lactée » semble finalement moins assujetti à l'ordre du mythe pour le critiquer que pour faire reconnaître au spectateur sa tentation de retrouver le sens même du mythe : non seulement en le laissant se prendre à des oppositions et des propositions auxquelles il reconnaît (puisqu'il y est pris) sinon une vérité, du moins une pertinence qui le situe à ses propres yeux à l'intérieur d'un monde du sens tout aussi mythique que l'autre, mais surtout en montrant que cette séduction de l'imaginaire se fait selon l'ordre du mythe dont Buñuel ne paraît ainsi avoir voulu exposer le sens perdu que pour mettre le spectateur à l'écoute de son propre désir du Temps (et du sens) Retrouvé. — Jean-Pierre OUDART.



TOURNAGE DE « LA VOIE LACTÉE » : LUIS BUNUEL, PIERRE CLEMENTI.



Les deux colonnes

par Sylvie Pierre

Préalables sous forme de souhait théorique.

Le hasard d'une sortie (donc d'une vision) presque simultanée des deux films à Paris n'est assurément pas pour rien dans cette tentative d'examiner **ensemble** « Simon du désert » et « La Voie Lactée ». En effet la découverte des deux films en rupture avec la chronologie réelle de l'œuvre de Buñuel — « Simon », « Belle de Jour », « Voie Lactée » — permet et suggère même fortement que soit interrogée une dimension de l'œuvre qu'il est actuellement de mode de négliger. Pour éviter toute connotation péjorative, nous emploierons d'ailleurs le mot au masculin.

Ce mode, donc, d'approche critique, qu'on pourrait appeler « critique impertinente », en référence au « billet » de Jean Narboni (Cahiers n° 196), c'est nous-mêmes (je veux dire les Cahiers) qui pour le cinéma l'avons inauguré, des films *comme* « Belle de Jour » justement, nous invitant, nous aidant à franchir carrément le pas de l'esclavage, aux « contenus » des œuvres cinématographiques.

Mais l'évidente fécondité de cette méthode risquerait de virer au comportement sclérotique si d'emblée — et en quelque sorte, automatiquement — nous mettions comme préalable à toute critique une mise au rancart sans appel, une pulvérisation radicale de tout ce qui, de l'œuvre, constitue la constance thématique (1).

A ces pratiques d'hygiène, nous ne manquerions pas seulement la « qualité » de l'œuvre (à saisir laquelle nous pourrions, en toute rigueur, **théoriser** notre impuissance), mais, ce qui est plus grave, à ce « formalisme » finalement trop modeste, nous nous interdirions la compréhension du travail formel essentiel : le sujet au travail, l'opératoire productive de « ce qu'il y a dans le film », du « de quoi ça parle ».

Naturellement il ne s'agirait 1°) ni de se remettre hardiment à la recherche du sens ou des sens de l'œuvre, de retomber dans une critique tendant à résoudre l'œuvre dans un « hors-l'œuvre » censé l'éclairer de son faisceau unique (ou multiple),

2°) ni de s'en remettre à une description du film, à sa géographie, ce qui reviendrait à le redoubler, non plus de sa glose, comme dans le 1°, mais de sa paraphrase.

La méthode à laquelle nous pensons — et que nous ne sommes malheureusement pas sûr d'avoir pu déjà mettre en œuvre ici avec rigueur — serait d'établir comme un cercle de parole autour du film, dont le film à chacun de ses moments (de ses plans) serait le centre. C'est dire qu'il s'agirait en fait d'une spirale de parole, où s'enroulerait le tout de parole demandé par l'œuvre, **et si possible pas un autre.**

Méthode, il va sans dire, infinie comme l'analyse, puisque notre **lecture** la mettrait en œuvre. Cependant nous ne parlons pas d'un commentaire qui prendrait le film pour prétexte (au sens littéral du mot) de sa logorrhée, ni d'un bavardage savant autour de l'œuvre (ici, nous nous contenterons d'en savoir beaucoup moins long sur le dogme et les hérésies qu'un élève des Jésuites, ou que Jean-Claude Carrière scénariste de « La Voie Lactée »). N'appartiendraient à ce cercle de parole que celles dites en rapport avec son centre défini plus haut : ce dont le film nous parle à chaque plan, c'est-à-dire ce que nous y lisons.

Or, nous lisons ce dont on (le film, c'est entendu) nous parle, et c'est là que se présentent les premières difficultés d'une méthode critique qui prétend tenir constamment compte du « sujet » du film, du « de quoi le film parle », sans pour autant s'intéresser forcément au sujet lui-même en tant qu'il serait « traité » par le film.

Dire qu'un film ne parle que de lui-même — autrement dit, qu'il n'a aucun discours extérieur à celui de ses plans — est une proposition dont il n'aura pas été inutile de démontrer l'évidence, si l'on considère, encore aujourd'hui, les résistances mises à en tirer les conséquences. Mais en même temps, c'est une proposition dangereuse par le mécanisme qu'elle engendre, nous invitant, puisqu'un film ne parle que **de lui-même,** à considérer cette auto-profération comme nulle ou en tout cas négligeable quant aux messages qu'à l'intérieur d'elle-même elle délivre. Le film parle de lui-même, mais justement **lui-même il parle.** Le film parle une parole. Laquelle se soumet à une transitivité qui ne lui est pas à elle-même étrangère : parole parlant pour être lue, ne requérant pas forcément la compréhension, mais toujours la lecture. Requérant donc, comme dirait Oudart, une chose à ses signes (pour que le signe puisse être reconnu et fonctionner comme signe, il faut qu'il soit identifiable — donc, d'une certaine façon, réifié). Si bien que même dans des cas-limites « d'abstraction » du cinéma (Breer, Mac Laren), on ne peut pas dire que le film n'ait pas de sujet : le jeu rythmé des points sur l'écran est

un sujet, la parole du film étant de le proposer à notre attention plus qu'à notre vue, notre lecture de le suivre, plus que de le regarder.
Quant à notre lecture, même en ces cas extrêmes, peut-on dire sans danger d'équivoque qu'elle est ou doit être « littérale ». Lire « à la lettre », c'est ne lire que la lettre, mais que celle-ci soit lue signifie au moins chez le lecteur une distance par laquelle il décolle de son objet : sa connaissance de l'alphabet. C'est dire qu'une pratique sémantique précède nécessairement toute lecture, qui rend possible l'identification du signe dans sa spécificité signifiante : lire c'est savoir lire.
De même, dire qu'il n'y a au cinéma de sujet que filmique, c'est se condamner à ignorer toute l'opération de genèse de ce filmique. Certes, « La Voie Lactée » n'est pas plus « l'histoire des hérésies », « Simon » l'histoire de Simon le Stylite, que le film de Bresson ou celui de Dreyer ne sont l'histoire de Jeanne d'Arc.
Mais le sujet filmé — sous la forme du sujet à filmer — a existé cependant. Et nous ne parlons pas de ce moment de l'œuvre qu'on appelle le scénario, l'idée du film en papier en quelque sorte, dont il faudrait d'ailleurs un jour analyser avec rigueur en quelle sorte de distance, en quel genre de rapport à l'œuvre elle se trouve suivant les auteurs, les films, les systèmes. Le sujet filmé par un film existe en un seul sens : c'est en quelque sorte la création qui a précédé sa création. Le stade essentiel de décision pour l'auteur du « quel genre de choses vais-je filmer », du « en l'état de quoi filmer vais-je me mettre ? »
Et ce ne sont pas des créateurs pris dans un système qui opère toujours ce choix-là à leur place — Hollywood par exemple, ou tous les systèmes de cinéma de propagande — qui nous démentiront. Car ceux-là choisissent précisément, par rapport à ce système, de se mettre en telle situation (collaborateur, opposant, marginal...). Cette situation est cela même qui leur fournira leur sujet. C'est elle qu'ils filmeront.
Ce filmé n'est pas en vérité un sujet précis. C'est plutôt une certaine vocation de la volonté expressive (2) à se concrétiser dans une certaine direction, selon certains modes privilégiés. Il s'agit en quelque sorte d'un travail préformel, ou plus exactement, il s'agit déjà d'un travail formel essentiel : celui qui va déterminer le passage du filmé au filmique, et contient sous la forme de leur virtualité tous les gestes de l'œuvre.
Par ailleurs il est bien évident que cette mobilisation des forces de l'œuvre en direction de son propre accomplissement est toujours — à la modulation près de chaque œuvre singulière — la même. Elle obéit en tout cas aux mêmes principes, progresse des mêmes dynamiques, s'alimente aux mêmes sources d'énergie.
Il ne s'agit pas de retomber dans la vieille mystique organiciste de la création : il y a des raisons objectives évidentes à cette permanence, savoir tout le conditionnement culturel et idéologique (l'idéologie vous conditionnant en l'espèce même de la résistance qu'on lui oppose) de l'auteur, sans parler de toutes ses déterminations psycho-analytiques, qui nous intéressent dans la mesure de leur productivité dans l'œuvre.
Ces considérations préliminaires justifient assez l'intérêt qui nous a paru résider dans l'analyse conjointe de deux films qui si manifestement parlent « de la même chose ». Un va-et-vient systématique d'un film à l'autre, et les recoupements qu'il fera naitre (3), nous renverront sans cesse de la matière filmique de chaque film à des constantes du filmé chez Buñuel (au sens défini plus haut).
Et de là nous tenterons d'induire quelques lumières, requises, nous l'espérons, par rien d'autre que l'œuvre même, conformément aux exigences que nous avons définies, sur ce qui pour nous est le défi critique posé par **toute** œuvre : les fonctionnements caractéristiques saisis **au travail**, ce qui, selon l'expression de Derrida, constitue « la différence propre, l'idiome » de l'auteur.

• La Voie Lactée • · Claude Jetter et Denis Manuel

De quoi ça parle, donc, dans « La Voie Lactée » et « Simon du désert » ? De religion. Plus précisément, de la religion catholique, dont sont évoqués tour à tour — les problématiques (les couples sainteté/humanité, sainteté/imposture, dogme/hérésies, croyance/incroyance, pureté/péché, etc.), — les vedettes (Dieu, le Diable, la Sainte Vierge). Il est quasi-certain qu'un spectateur ne saurait recevoir l'un ou l'autre de ces films sans quelque teinture (même très pâle, sous la forme du ouï-dire par exemple) d'un **savoir** de cette religion catholique.
« Simon du désert » et « La Voie Lactée » sont commis dans une culture précise, celle de Buñuel (espagnol, donc, de formation très catholique) qui est aussi la nôtre, dans la mesure où toute la civilisation occidentale est plus ou moins imprégnée de catholicisme.
Ce qu'on peut dire en tous cas, c'est que « ça nous dit quelque chose » ce qu'il y a **dans** les deux films.
Est-ce à dire que ces films où ça parle religion, nous parlent de religion ? Qu'on en sache plus long sur la religion après qu'avant les avoir vus ? Que « Simon » nous éclaire sur la nature de la sainteté et « La Voie Lactée » sur les mystères de la religion catholique ? Par automatisme d'impertinence en quelque sorte, on serait tenté de répondre immédiatement par la négative, et de passer tout de suite à l'étude de ce qui est, certes, la parole des deux films qui nous intéresse : ce qui y est dit du cinéma, et comment celui-ci, indifférent à tous contenus, y délimite son loisir.
Certes, il serait facile de faire apparaître avec quelle désinvolture Buñuel en use avec le sujet qu'il semble s'être donné lui-même à traiter ; comme au fond il s'en balance (ça lui est **égal**) des saints et des hérésies. Comme preuve il n'est qu'à constater la légèreté documentaire (nous ne voulons pas dire le manque de sérieux) du scénario de Carrière pour « La Voie Lactée », ou en tous cas de ce qu'il en reste sur l'écran. Il est certain que si les hérésies intéressaient vraiment Buñuel **en elles-mêmes**, il aurait pris soin

d'en laisser paraître quelque trace dans son film : quelque approfondissement de la question peut-être.
Mais cette désinvolture-**là** nous cache peut-être la forêt d'un autre sérieux : les motifs enchevêtrés d'un intérêt pour tels « sujets », délibérés à un niveau qui n'est plus justement (et probablement n'a jamais été) celui des contenus, mais déjà celui des gestes créateurs.
Le Simon de Buñuel, au début du film, change de colonne, pour se placer sur une autre, plus grande, qui lui est offerte par un riche marchand. Cette scène nous procure comme une impression d'inadmissible, un malaise mal défini au moment de notre vision. Nous comprenons à la réflexion ce transfert comme à peu près aussi scandaleux que si l'on nous avait montré le Christ décloué de sa croix et recloué sur une autre. Car, bien sûr, ce qui fait à proprement parler la sainteté du stylite, et constitue l'instrument de son édification, ce n'est rien d'autre que sa sublime immobilité, la manière en quelque sorte spectaculaire dont sa méditation l'a fiché au sol.
Di-style, le stylite est déjà démystifié, et tournant autour de cette **deuxième** colonne, le manège de la caméra se trouve justifié de tout soupçon d'idolâtrie : il ne délimite plus qu'un espace purement cinématographique.
Mais encore il fallait que la caméra ne soit pas condamnée (comme la mère du saint) à regarder Simon d'en bas prendre des grands airs d'échassier mystique, que soit atteinte la hauteur du saint : d'où la nécessité de la grue.
Ce qui de cette façon est atteint (et nous n'en parlerions pas s'il ne s'agissait que, ce faisant, le cinéma se mette en œuvre), c'est l'essentiel du mythe, ses assises scripturales en somme : cet imaginaire orienté vers l'un (l'Un) et vers le haut (le Très-Haut) que sa parole avait pour fonction de susciter. Le principe d'efficacité du mythe, son adéquation parfaite aux fonctions d'une propagande bien précise, se trouvent atteints et remplacés par une poétique nouvelle — celle du cinéma de Buñuel, dont l'imaginaire au contraire se trouve, nullement par hasard, dés-orienté, privé de direction spatiale privilégiée, dés-absolutisé en quelque sorte.
Le cinéma d'autre part **incarne.** A condition naturellement qu'il le désire, car l'être d'écran lui-même n'est pas moins désincarné que l'être de papier. Nous voulons dire, plus exactement, que sa **possibilité** réaliste (l'acteur est un homme, ses gestes, son apparence physique sur l'écran sont humains) lui permet d'aller, aussi loin qu'il le désire dans l'intérêt qu'il veut porter à « l'humanité » de ses figures. Et là justement réside pour Buñuel une des possibilités de prédilection de cinéma : l'incarnation réelle comme moyen de porter atteinte au mythe (qui, lui, n'offre jamais l'incarnation qu'à un horizon à atteindre par l'imaginaire).
La tactique d'incarnation la plus évidente consiste évidemment à multiplier, en l'appliquant au personnage mythique, les allusions précises dans les plans aux fonctions naturelles (nutrition, défécation...), et d'insister pour ainsi dire sur son humanité gestuelle (Simon est ankylosé sur sa colonne, tandis que dans la fleur de ses trente-trois ans, le Christ gambade joyeusement et débite ses paraboles avec des gestes de bateleur méditerranéen), ou même l'humanité de son comportement (une scène coupée de « La Voie Lactée » pour des raisons techniques montrait le Christ faire un véritable caprice d'enfant gâté ; voir aussi Marie racontant sa bizarre grossesse avec des attendrissements de midinette).
Mais une opération plus subtile s'applique au **temps** même du mythe. Dans « Simon », il est encore fait référence au temps mythique (« Tu es là, Simon, depuis six années, six mois, six jours... »). Mais c'est dérisoirement, car dans les plans il est indiqué que Simon dure sur sa colonne **le temps de...** se demander à quelle heure il va manger sa salade, d'être seul la nuit dans le noir, d'attraper des plaies aux jambes, des courbatures, le temps de s'embêter, de perdre la mémoire et de devenir gaga. Ce qui est proprement le temps humain.
Et de même, quel scandale que le Christ demande l'heure et soit en retard ! Ce n'est pas là le temps des Ecritures. Mais justement, c'est **l'écriture** qu'il importait d'atteindre.
Et à propos d'écriture et des Ecritures, il faut avoir l'air ici d'ouvrir une parenthèse : on peut dire que « La Voie Lactée » a trompé notre attente.
En effet, connaissant Buñuel (comme on dit à un mauvais bougre dont on n'attend que des mauvais coups : « tel que je vous connais... »), nous nous attendions, sachant qu'il s'agirait d'hérésies dans son prochain film, à un film marqué de quelque frénésie hétérodoxe dans l'écriture. Or nous nous trouvons au contraire devant un film écrit d'une manière étrangement classique et tranquille (après la secousse de « Belle de Jour ») et dont l'écriture semble n'avoir consisté qu'à réaliser l'une après l'autre les directives du scénario, le tout avec une désinvolture, une nonchalance où le ferment subversif impliqué par l'idée même d'hérésie perd en apparence beaucoup de sa puissance.
Mais c'est peut-être là qu'il faut s'en tenir plus que jamais — **pour en interroger le discours** — au « quoi dans les plans ».



« Simon du désert ». Silvia Pinal et Claudio Brook.

On y trouve en effet, en désordre, différents niveaux d' « évocations » :
— des évocations historiques des hérésies (où Sade entre par raccroc, si l'on admet que l'incroyance est une forme d'hérésie) ou de leur répression,
— des évocations contemporaines sous forme de différents discours sur les hérésies (notamment le catalogue des anathèmes) et le dogme,
— des évocations « pieuses » : la vie du Christ, un miracle de la Vierge,
— le pape fusillé (il s'agit plutôt d'un attentat que d'une hérésie),
— deux acteurs qui donnent à penser qu'ils représentent, l'un (Cuny), Dieu, l'autre (Clementi), le Diable,
— enfin deux clochards qui font penser à des pèlerins parce qu'ils font le voyage de Paris à Saint-Jacques-de-Compostelle.
Mais leur voyage en vérité n'a rien d'un itinéraire. L'Histoire a été escamotée, la géographie aussi (ce poteau

indicateur de « Santiago » placé avec désinvolture à 50 mètres d'une station Elf que le cadre n'a même pas pris la précaution de forclure). Ce voyage évidemment c'est celui du film, que la pérégrination de Pierre et Paul **récite.** Mais le film, se récitant, dit quelque chose : sa parole est comme l'immense parole fastidieuse de la bondieuserie sous toutes ses formes, « dans tous ses états » comme la crevette de Ponge, passant en revue les avatars de sa représentation, sans faire de préférences. **Indifférent,** le cinéma **réalise,** démocratiquement, pour ainsi dire, plusieurs imaginaires de nature et de niveau différents : l'idée qu'on peut se faire de certaines figures religieuses, ou de certaines idées de la religion, ce à quoi pense Terzieff pendant la fête, le miracle dont rêve le chasseur. Et c'est cette prolifération indifférenciée d'imaginaire qui est proprement blasphématoire, scélérate. Tous les miracles, toutes les manifestations de surnaturel ricanent diaboliquement chez Buñuel : c'est le cinéma qui y manifeste son pouvoir (celui, par exemple, de faire apparaître des mains à un manchot dans une collure), une omnipotence immanente à une pratique, et qui nargue toute idée de transcendance en en réalisant, par cette pratique, la parodie.

Il serait donc faux de dire **seulement** que le cinéma de Buñuel ne dit que lui-même : car se disant, il dit le blasphème, c'est-à-dire, une parole non seulement irrévérencieuse, mais nuisible.

Et cette parole **nous** parle, car elle ne saurait se mettre en œuvre sans notre complicité. **Exemple** : apparait Cuny sur la route. 1°) son apparence est majestueuse, 2°) il a l'air de tout savoir, 3°) son comportement bizarre mais autoritaire dénonce des desseins précis quoique impénétrables. Nous lisons donc : « ça pourrait bien être Dieu ». Là-dessus apparaît mystérieusement aux côtés de Cuny de dos, un nain. Nous ne lisons rien, perplexes, mais quand apparait une colombe s'envolant des mains du nain, notre lecture, rétroactivement résout toutes ses hésitations et nous lisons à la fois : « c'est la Sainte Trinité », et le blasphème consistant à représenter le fils comme un nain. Or pour ressentir le scandale de cette perversion de représentation, il faut qu'en quelque façon nous en concevions **la droiture,** en une lecture que rien à la lettre du plan n'autorise, si ce n'est des circuits de lecture purement connotatifs, ceux que précisément nous a habitués d'établir la sémantique religieuse. Par cette lecture perfidement proposée, nullement obligée, nous rentrons dans le jeu du film, qui est de nous renvoyer sous forme ironique (interrogative) notre lecture, nous prenant en flagrant délit une fois nous avoir poussés à commettre l'abus, et se servant de ce jeu d'échange comme dynamique poétique des plans, nous commettant à leurs pièges tandis qu'est maintenue la souveraineté indifférente du cinéma.

Mais il ne nous est pas indifférent de constater que cette indifférence n'est pas sans passion : qu'elle est bien obsédée de l'objet dont elle se moque, car à prendre trop de distance, toute poigne et toute euphorie du poétique s'y dissoudrait.

Le poème se commet et nous commet dans une archéologie des manœuvres. Celles de Buñuel, qui taraudent notre idéologie encore cimentée de transcendance, des débris de celle-ci construisent leur termitière, se nourrissent de ruine pour ruiner. Et « la forme » ne suffirait pas à informer ce travail.

Sylvie PIERRE.

(1) « N'étant l'objet d'aucune passion, je me pose pour ainsi dire des colles, comme l'élève ayant terminé sa version voit les autres en plein travail, ça le trouble, il se met à raffiner sur le style, mais le sens du latin lui a échappé, il est parti sur une idée toute fausse, voilà pourquoi il a fini. Ce sont les autres qui comprennent » (Robert Pinget).
(2) Ce vocabulaire psychologiste ne nous satisfait pas, et nous l'employons, faute de mieux, pour sa fonctionnalité, sa transitivité métaphorique. Ce faisant, il est bien évident que nous ne cherchons pas à faire une psychologie de la démarche créatrice, ni à décrire le comportement d'aucun sujet particulier.
(3) Ce va-et-vient, en ses tâtonnements, n'aura été que notre travail pré-formel, l' « à écrire » précédant notre écrit. Ce travail préalable **aveugle** ne montre plus tout à fait son hasard ici. En particulier, bien que nous ayons constamment interrogé les deux œuvres ensemble, c'est tantôt l'une, tantôt l'autre, qui nous a aidé à mieux comprendre les fonctionnements **caractéristiques** que nous cherchions.

Le nom

L'article de Sylvie Pierre, en ce point précisément où, touchant à sa fin, il pose à propos de « La Voie Lactée » la question de la reconnaissance après coup de la figure de « Dieu » et de l'assignation de son nom, appelle les remarques suivantes :

Ce qui est dans ce film en question n'est pas le christianisme en soi, n'est pas non plus le christianisme en butte à maintes déviations hérétiques, n'est pas même la profanation que ces déviations pratiquent à l'endroit du dogme établi et dont Buñuel — dans l'intention de nous y associer — aurait lieu de se réjouir aux dépens des textes originaires, mais celle de la vanité, de la futilité de tout phénomène interprétatif inconséquent et incontrôlé et, secondairement, de la futilité dont il frappe en retour, à être ainsi pratiqué sans réfléchir sur lui-même, sans essai de théoriser sa fonction et dans la certitude de sa vérité « évidente » (ni plus ni moins valide dès lors que ce qu'il subvertit) l'objet qui, à tant d'interprétations, a pu ou dû se prêter.

Ici donc se trouve posé, au plus actif du procès du film, non pas en ses bords, ses marges, son entour ou son après-coup, le problème de la lecture en général, quand elle se contente d'interpréter à son gré (en substituant ce qu'elle croit être son sens à un autre qu'elle dénie), et par là opéré le renvoi métaphorique évident des « Saintes Ecritures » à la question même des films de Buñuel, dont l'inépuisable capacité d'accueil à toutes tentatives d'annexion, de quelque horizon qu'elles proviennent, n'a pas manqué d'être, de tout temps, sollicitée. La moindre qualité de « La Voie Lactée » n'étant pas de signaler qu'à recouvrir les films d'un dense tissu d'analyses contradictoires (et en dépit de certaine jubilation qu'elles peuvent procurer à l'auteur), le risque grandit — si ces lectures ne sont pas retournées et en quelque sorte prévues par le fonctionnement de ces films — de les réduire, les films, exemple « Teorema », à un simple sujet d'infinies et vaines conversations et par là-même, peu à peu, d'annuler le faible pouvoir subversif qu'ils pouvaient détenir .

A ceci près justement que, par opposition à « Teorema » encore, dont la béance laisse s'engouffrer d'abord, satisfaites ensuite, toutes tentatives d'analyse, les films de Buñuel, induisant à lire le procès qui s'y déroule et une fois suscitées ces lectures, ne manquent pas sournoisement de les déchiffrer à leur tour, et de les entraîner indéfiniment dans la déréliction à quoi, avant même que notre jugement sur leurs actes accomplis (serait-ce de désapprobation, recul et de distance) ne nous en ait faits complices, ses personnages sont voués.

Ici se trouve esquissé — sans qu'il soit pour le moment question d'en débattre, mais nous y reviendrons — le problème des œuvres qui, inaptes à fournir le procès en cours d'une défaillance produite et d'un effondrement actif du signifié, s'en remettent confortablement au mythe — à démonter — floueur et vaguement social-démocrate, de l'œuvre dite « ouverte ».

Contresens persistant — à quoi se prennent aussi bien lecteurs que « créateurs » —, dans l'illusion où ils sont les uns et les autres que l'œuvre, complaisamment disposée à recevoir tous les sens, n'en retiendra, vivante et dure, aucun, là où elles les reçoit tous (mais seulement l'un après l'autre), quand bien même ce serait en fin de compte le sens de l'ambiguïté, de l'impénétrabilité ou de l'opacité, lequel dernier sens n'est jamais lui-même, et quoiqu'il y paraisse, qu'une autre forme de l'arrêt définitif des signes.



« SIMON DU DESERT » : SILVIA PINAL.

L'on peut bien dire cependant que ces livres ou ces films appellent un effort de déchiffrement, s'opposant à ceux, clos et univoques, dispensant un sens programmé, il n'en est pas moins qu'il ne s'agit là de rien d'autre que d'une pauvre marge de liberté, d'un faible vertige spéculaire, d'un miroitant et poussif va-et-vient entre deux termes, à savoir d'un côté l'auteur, sous la garantie de son nom, de l'autre le lecteur pris dans son conditionnement historique et culturel, et renvoi tel qu'à aucun moment il n'est à son tour interrogé par le texte qu'il a déchiffré.

Aussi sommes-nous induits à penser que fautent au même degré, quoique inversement, ceux qui, devant les films de Buñuel, les ressaisissent aux fins de réajustement chrétien, et ceux qui sur la seule mention de son nom (du nom de Buñuel, lui-même déterminé historiquement et culturellement) sont, voyant se profiler dans un plan la soutane d'un prêtre, et si même ils se refusent dans leur vie quotidienne à manger Dieu sous la forme de la communion, prêts à bouffer platement du curé.

Car il est vain de croire qu'autre chose soit impliqué que la question du nom de l'auteur, et de la complaisance du lecteur à s'y reconnaître et rassurer, comme signe, dans le procès qui consiste, dès lors que des figures mythiques sont familiarisées par de menus et triviaux actes quotidiens, à croire indiscutablement pratiquée l'écriture du blasphème (après tout, ce Christ n'était rien d'autre qu'un homme comme vous et moi, et qui craignait d'être en retard à ses rendez-vous). Aurions-nous, en place du nom de Buñuel, celui au générique de Rossellini, et la familiarité en question serait aussitôt reversée au profit d'une humilité et d'une quotidienneté des plus respectables (ainsi de François d'Assise dans « Les Fioretti », sanctifié par proximité).

D'où l'erreur aussi de croire que, pour s'être tout au long de son travail, préoccupé avec le plus grand sérieux des questions de la religion, Buñuel serait en quelque sorte fasciné par cette religion et pas si loin qu'on croit de la conversion (depuis le temps !) : l'athéisme véritable ne consistant en effet pas chez lui à installer entre soi et ce que les autres nomment Dieu une distance sans concept, mais à se tenir au plus près de la notion divine, pour sans répit ni repos la contester et la trangresser. Par quoi Buñuel se rapproche singulièrement de la pratique sadienne, qui exigeait que le nom de Dieu soit accompagné d'injures, et qu'on le **prononce le plus souvent possible.**

Ce qui fait la force et la résistance absolue des films de Buñuel, c'est qu'ils s'accommodent bien, avec malice, de toutes les interprétations, mais ne se satisfont en rien d'un déchiffrement, même difficile, se retournant au contraire contre toute lecture qu'on en fait, la démasquant dans ses multiples conditionnements, et signalant au lecteur qu'il se place à tout instant en **position de lecture.**

Voir cependant dans « La Voie Lactée » le plus récent canular d'un cinéaste qui, pour avoir été accablé d'interprétations contradictoires, prend aujourd'hui pour sujet ce thème même de l'interprétation et de ses abus (laissant à penser qu'il n'y est question d'autres Ecritures que celles mêmes qu'il a pratiquées), quand bien même ce serait en partie juste, en amoindrirait naïvement la portée.

Portée dont, nous l'avouons sans peine, nous n'avons décelé la radicalité qu'au détour et au terme de plusieurs lectures, obligés que nous nous sommes trouvés d'en passer par tous les masques qui se trouvaient disposés, et les approches de surface qu'ils autorisaient (l'irrévérence apparente, le blasphème mineur, la coquetterie du mystère, la désinvolture formelle).

Cette radicalité tient à ce que, pour la première fois depuis l'épilogue de « L'Age d'or », et l'une des seules fois au cinéma, notre posture de lecteur se trouve requise et désignée, puis contestée quant à la **dénotation** même du film et non sa possible **connotation.**

Le problème n'étant plus, au terme d'une suite d'actes qu'ils effectuent, celui du sens que Buñuel nous autorise sournoisement à assigner à ses personnages, mais bien celui de la reconnaissance même de ces figures, de leur désignation nominale et de leur identification. Sylvie Pierre a bien montré comment c'était au détour d'une lecture, après un retard, un trajet différé, incités par l'accumulation de vrais ou faux repères, que nous étions amenés à reconnaître Dieu en la figure de Cuny, mais les exemples sont multiples dans le film d'articulations où sont ainsi suscités nos codes lexicaux.

Le plus étonnant et magistral exemple étant donné par le premier « flashback », quand, à propos d'une question de barbe, Frankeur évoque un familial souvenir d'enfance. Apparaissent deux personnages encore non-vus, non encore nommés (le seront-ils jamais, sinon par nous ?), que rien n'interdit dans le film d'admettre comme les figures possibles de Frankeur jeune et de sa mère, sinon cet investissement que le film nous oblige à faire, au vu de quelques signes discrètement répartis (le voile et l'air « angélique » de la mère, l'allure « christique » du fils) de tout un conditionnement où nous sommes pris d'idéologies, stéréotypes, clichés occidentaux et chrétiens.

C'est au terme d'un intense et bref vertige, suscité par le sentiment d'un montage aberrant, d'une erreur dans la distribution du récit, dans l'économie de sa narration, que nous sommes posés à décréter qu'il s'agit bien là de la Vierge et du Christ ; et tenus, dans le moment même où nous effectuons ces identifications, de saisir avec une extrême acuité que nous sommes en position de lecture, et à quel point prisonnière.

Le véritable problème de l'hypostase, qui travaille et mobilise de bout en bout « La Voie Lactée », n'étant alors pas celui, annoncé, prévu, apparemment offert et en fin de compte dérobé, de l'hypostase en son acception religieuse, mais de l'hypostase en tant qu'elle nous conduit à poser comme réalité, à nommément nommer réalité ce qui n'est jamais par le film autrement présenté que comme fiction.

Reconduite en maints endroits, se trouve ici esquissée une mise au supplice fondamentale de l'analogie apparemment constitutive du cinéma, et de son assujettissement au système de la représentation, le cinéma se coupant ici de son, analogie obligée, opérant une fissure entre le figurant et le signifié qu'il nous contraint d'investir, l'analogie n'étant plus alors présente à la base même de toute prise de vue, mais produite par nous, au terme d'un vertige éprouvé, qui est celui provenant de la fuite d'un troisième terme cru indispensable (de la figure Cuny sur la pellicule au référent Cuny dans la vie, pas de place pour le nom de Dieu, et c'est nous qui l'y apportons).

Et Buñuel ne manque pas de railler, comme dans la scène de l'hôtellerie, à quel point la formulation du nom comme garant du vrai trouve à s'alimenter dans un pur circuit tautologique, tel que c'est dans les Ecritures mêmes qu'on incite les sceptiques ou les hésitants à trouver la preuve de l'existence de Dieu.

Pour nous à ce jour montré, et peut-être Buñuel n'a-t-il jamais voulu dire autre chose, n'être qu'un **mot,** et le plus bavard de tous.

Aussi n'est-ce pas sans raison que le seul scandale éprouvé comme tel, **dans le film,** ne se trouve pas en l'espèce d'une des hérésies citées, mais au moment où, franchi le pas du ne pas, Terzieff hasarde un « nom de Dieu » qu'il croit anodin, mais dont l'effet qu'il provoque suffit à dénoncer, au-delà du simple juron, le caractère transgressif.

Autrement dit, dans « La Voie Lactée » (principalement bien sûr au croisement de figures fortement référées, mais les possibilités sont multiples au cinéma de jouer à d'autres niveaux, selon d'autres axes), la représentation ne constitue plus une simple réplique du monde, elle se sépare d'une mécanique analogie, le plan du dénoté se trouvant survenir a posteriori, au terme d'un circuit opéré par la connotation, posé par le jeu des ordres de lecture que la cohérence, et la logique des formes, la disposition d'une épaisseur feuilletée du texte, le glissement des figurants et des signifiants, ainsi que la suspension momentanée, l'implicitation, puis le chiffrage obligé du signifié qu'ils entraînent, nous induisent à pratiquer, lectures dont le film n'est que le produit, comme elles ne sont que le sien.

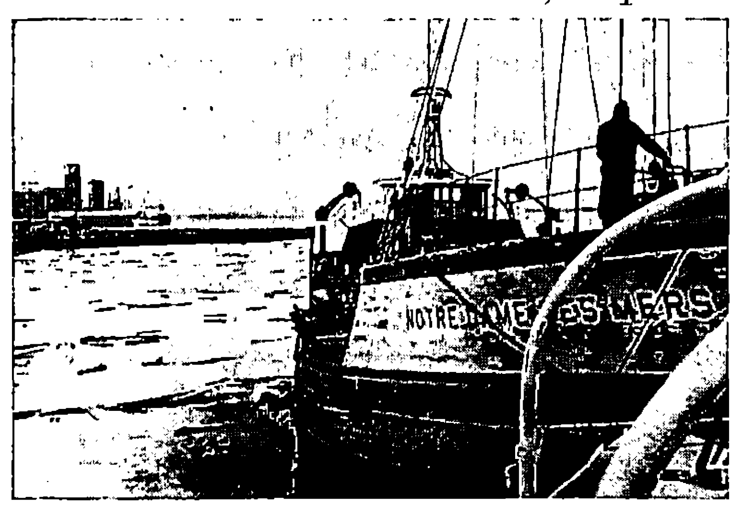
Jean NARBONI.

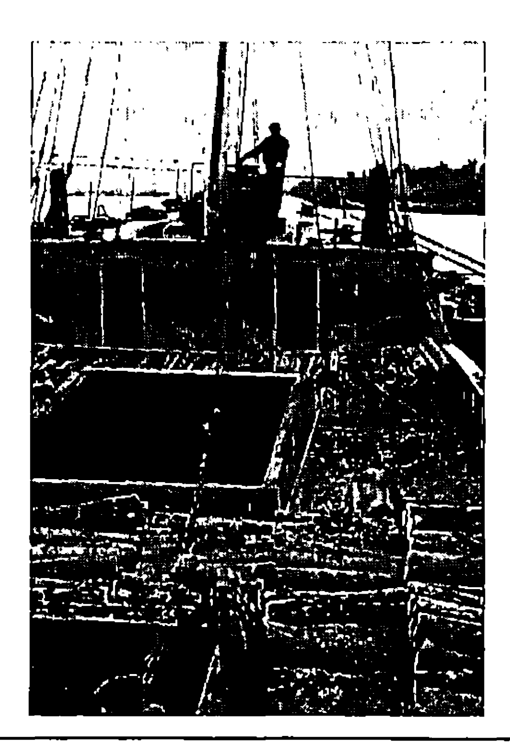


LUIS BUNUEL, ARTILLEUR A MADRID EN 1921.

Pierre Perrault
Les voitures d'eau

Silence, on parle





Celui-là fut le premier poète qui sut écouter. Pierre Perrault est un poète, car c'est l'un de ceux d'aujourd'hui qui ont le plus d'oreille. Ses films s'écoutent. Les images n'y sont que comme une façon de vous tirer par la manche, de vous dire « silence, on parle ». Qui parle ? Quelques héros de *Pour la suite du monde* ou du *Règne du jour* — Alexis Tremblay, Léopold Tremblay, Grand Louis, tous ceux qui *en parlant* ont fait de l'Ile aux Coudres un lieu déjà *mythique* — et d'autres, des navigateurs, des constructeurs, témoins d'une époque qui passe. Que disent-ils ? Tout. Tout, comme dans Tchékhov, Arland, Beckett. Tout, comme dans *La terre trema*, *Eclairage intime*, etc. Mais encore ? Les fugues d'enfant dans des bateaux de quatre sous, la maîtresse d'école « qui donnait des pénitences », la belle grosse fille qui vient s'asseoir un soir sur vos genoux dans le « loundge », le gouvernement qui vous ignore, le Saint-Laurent qu' « eux autres » appellent Saint-Lawrence, le bateau trop vieux qui brûle dans la nuit. Et comment cela est-il dit ? Sans détour et avec les mille détours involontaires d'une *parlure*. Les fautes de grammaire, les archaïsmes, néologismes, canadianismes, sont la rhétorique des navigateurs-pêcheurs de l'Ile aux Coudres et de Pierre Perrault leur porte-voix. C'est leur *différence* — cet anticode dont Jean Cohen fait le propre du langage poétique.

Voilà les vraies goélettes de Pierre Perrault, vaisseaux de verbe. Détournés et captés, remis à flot pour longtemps, comme les légendes françaises par l'autre Perrault (Charles) ou Henri Pourrat. J'oublie les gestes ? Mais au Québec ils sont une façon de parler. Il est vrai que Perrault en fait beaucoup plus : un rituel, comme ceux que figent dans une immobilité vertigineuse les fresques de la Vallée des Rois ou les vers de Théocrite. Eloi chauffant les membrures du canot pour les rendre flexibles, Laurent Tremblay déchargeant ses rondins au crochet : Perrault nous montre ce charpentier et ce navigateur comme Hésiode ou Virgile nous montraient les paysans grecs derrière leur charrue ou Aristée devant ses abeilles. Perrault, à l'instar de quelques autres cinéastes québécois, est un des seuls aujourd'hui qui sache prendre la mesure d'un mot *naïf* (natif) ou d'un geste séculaire.

Le miracle est que ce film sans acteurs et sans scénario s'achève comme le film d'acteurs le plus minutieusement médité de ces derniers temps : comme *Au feu les pompiers*, *Les Voitures d'eau* se termine (presque) sur un incendie et le visage d'un homme qui pleure. Mais la recette de Perrault, de son caméraman Bernard Gosselin et de Monique Fortier qui a tiré 110 minutes de film de 35 heures de métrage, est plus simple que celle de Forman : elle ne consiste pas à reconstituer mais à *produire* une situation. Il s'agit de la chose la plus facile et la plus difficile du monde : faire jouer à quelques hommes et en somme à tout un pays leur propre rôle.

Dominique NOGUEZ.



PREMIER EXTRAIT : ELEVAGE

(BRUIT DE MOTEUR QUI DÉMARRE)

Sur une grève de l'île aux Coudres, une épave de « goélette » dont il ne reste que le fond plat en forme de saumon, des bouts d'étrave et d'étambot encore « enguirlandés » à la carlingue, quelques moignons de membres calcinés et liés par des gournables à des racines qui leur servent de « pattes » et se nomment courbes... et une mince première neige qui les contraint déjà aux hivernements.

(UNE GOÉLETTE FAIT RONFLER
SON MOTEUR A SEIZE CENTS TOURS)

Le quai de l'île aux Coudres entouré de goélettes qui servent au cabotage sur les eaux du fleuve Saint-Laurent et même parfois de l'estuaire et du golfe (souvenirs de ceux qui faisaient la contrebande avec les Saint-Pierrais) et plus particulièrement et prosaïquement au transport du bois de pulpe qu'ils nomment « pitoune » dans leur langage.

Du parmi des autres, une goélette « Alège » et coiffée d'une fumée blanche se détache et prend le large comme pour une autre course. Voix de Laurent Tremblay :

PETIT POÈME
DU CANOT
APRÈS LA CLASSE

icitte à l'île
on peut pas faire autrement
qu'être navigateur

on est venu au monde
dans un canot
pour mieux dire

moi je me souviens
étant jeune
là
mon père a toujours eu des canots !

... puis j'embarquais dans le canot...
... à l'eau sour les bras...
... après la classe, là...
... sept, huit ans...
... avec les avirons...
puis le canot attaché, je naviguais
comme si
j'aurais été
en pleine mer

puis j'étais là tant que
la nuitte ....
.... la mère
venait pas me chercher



PETIT POÈME
SUR LA MANIÈRE DE SURMONTER LA NATURE
ET D'ÉVITER LES ACTES DE BARBARIE

ça fait que...
comment voulez-vous ne pas devenir
navigateur
avec des pareils...
un élevage de la pareille sorte ?

DEUXIEME EXTRAIT : C'T'AFFAIRE-LA...

L'entrepôt sus Nazaire. Pose des lisses. Parolis sur les créatures pour commenter le petit poème de Grand Louis sur la fleur de l'âge. Il est question des « veillées des âmes » fêtes traditionnelles et contestées.

JOACHIM : *Aujourd'hui, les femmes ont toutes des beaux grands dos... Elles ont des beaux grands dos, puis tu danses avec eux autres... ben collée, là ! Ah non ! aujourd'hui, tu peux pas te rebuter. Faut que tu y ailles. Absolument !... absolument... Faut que tu partes pour y aller.*

QUELQU'UN : *Joachim veut parler des veillées de...*

GRAND LOUIS : *Viens donc pas ! Lui, le curé, il connaît ça ! Lui, le curé, il a vu dans ces veillées-là qu'il se faisait tellement de... qu'il se commettait tellement des actes de barbarie !* (il menace son auditoire comme un prophète sur la montagne).

JOACHIM : *Viens donc pas... viens donc pas !*

GRAND LOUIS : *Ho ! ho ! c'est lui qui confesse le monde !*

JOACHIM : (sans doute pour excuser à la ronde l'indignation de Grand Louis pendant que la construction bat son plein) *Un jeune veuf... dans la fleur de l'âge... et puis qui perd sa femme... puis qui... Que veux-tu faire ? hein !*

GRAND LOUIS : *Ça fait trente-cinq ans que je suis veuf... puis j'ai pas recouché avec une femme depuis ce temps-là*

. . . .
. . . . *j'vas te conter une affaire* . . . .

Grand Louis, plein de mystère, captive les curieux et arrive même à distraire le charpentier et ses hommes en leur « contant une affaire ».

on part

. . . .

moi... Bézin Jaune...

. . . .

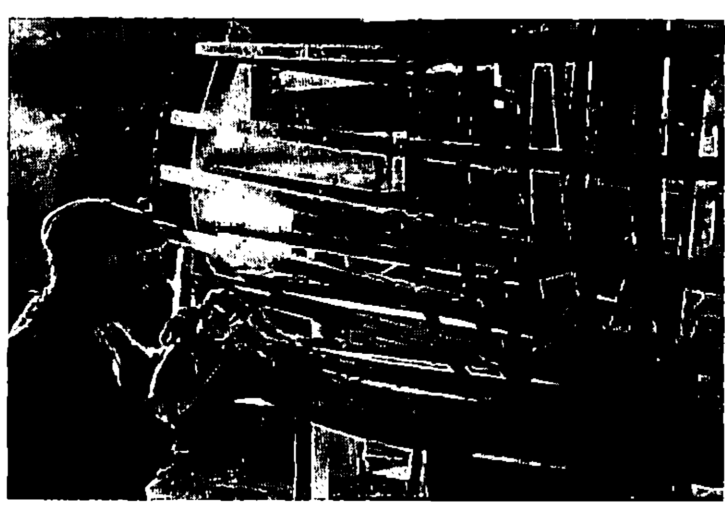
on arrive à sept heures du soir à Québec !
on commence à prendre un coup !
on commence à prendre de la bière !

. . . .

vlà mon Louis chaud

. . . .

vlà dix heures !
vlà onze heures !
vlà minuit !
vlà une heure !





à minuit là
mon p'tit garçon... là... là... tu sais ben
la fille s'en venait...
une belle
grosse
fille :
quand même que j'te dirais qu'elle était belle ! ! !
pis ben faite ! ! !
c'était épeurant ! ! !

je viens encore bien plus chaud
mon p'tit garçon
puis là, mon p'tit garçon, elle s'en vient
pis elle s'assit ben sus moi :
« mon doux »
« c'qui va arriver là, bonne sainte Anne ? »
je me mets à dire en moi-même :
« c'qui va arriver là ? »

oh ! ! !
tout d'un coup la porte se rouvre,
il r'soud un gars
il était minuit et demi... il s'en allait une heure...
il r'soud un gars... il lui fait signe...
elle décolle de sus moi,
puis elle part...
« que votre saint nom soit béni, Seigneur ! »
je me mets à dire :
« que votre saint nom soit... »

j'sais pas
c'qui serait arrivé là si elle avait eu toffé (resté)
j'sais pas ce qui aurait arrivé ?
j'aurais décollé ! ! !

Entrepôt sus Nazaire. Pose des lisses. Parolis sur le péché, la nature et les actes de barbarie.

JOACHIM : (il se moque) *Tu sais ben que, mon Louis, t'aurais dû aller là. T'as péché. T'as plus péché. Oui, t'as péché ! T'es-tu confessé de ça au curé ?*

GRAND LOUIS : *J'aimais ben mieux toffer* (endurer) *ça, pis être tranquille...*

JOACHIM : *T'as pas dormi de la nuit, t'as fait rien que penser à ça !*

GRAND LOUIS : (il proteste contre l'allusion) *Non ! non ! quand il a arrivé des affaires de même, c'était un rêve... pis après ça, ça partait ! Je rêvais, pis ça partait c't'affaire-là.*

Ça me faisait du bien ! Fini ! Ça c'est pas dangereux. Ça c'est pas... c'est pas... il y a pas aucune .... j'en ai parlé au prêtre ! Il dit : « Ça, vous avez pas d'affaires à ça ». Il dit : « Ça, c'est naturel » ....



. . . . *Ça part tout seul. Tu rêves !... t'es avec une fille... tu couches avec... puis après ça, c'est amanché que... wrooou !... ça décolle !!! Ça, il y a aucune affaire* (aucun mal) *à ça. Ça m'a arrivé souvent depuis que... Là c'est fini ! Depuis dix ans, c'est fini !*

JOACHIM : *T'as pas dormi de la nuit ! T'aurais dormi, t'aurais reposé !*

GRAND LOUIS : (véhémence) *Tout d'un coup je me vire à haïr cette affaire-là, moi ? Se marier rien que pour le plaisir de la chose, c'est pas... c'est pas vargeux. Tout d'un coup je me vire à haïr ct'affaire-là, moi, et je suis martyr tout le temps de ma vie !* . . . .
. . . . *J'ai ben manque promis* (je n'ai pas manqué promettre) *quelque chose à saint Joseph. J'ai tout remis entre les mains de... J'ai jamais réussi. Il a dit : « Mon garçon tu te marieras plus. » Tout d'un coup je me vire à haïr cette affaire-là !!!*

JOACHIM : *T'avais semé... mon Louis, t'avais semé le blé, puis tu l'as enterré... sans qu'il pousse. C'est pas correct !*

TROISIEME EXTRAIT : LA « FINITION »

Devant les baraques du chantier maritime, Eloi et Laurent commentent et interprètent le remorquage du « Sainte-Berthe » que son capitaine, Rosaire Tremblay, un jeune frère de Laurent, est en train d'échouer sur une grève pour y mettre le feu.

ELOI : *C'est la finition...*

LAURENT : (l'interrompant) *Ben, ça va être la fin du monde pour le « Sainte-Berthe » !*

ELOI : *Pour le métier !!! du métier, lui-là !*

LAURENT : *Ça va être la fin du monde pour le « Sainte-Berthe » !* . . . . *Ça, ça été construit au Château* (à Château-Richer) *mon vieux, dans les années 20... 22, je pense. C'est vieux... vieux... vieux ! Ouin ! C'est un des derniers !*

ELOI : *C'est un des symptômes des derniers bateaux à voile... mais il a eu un moteur...*

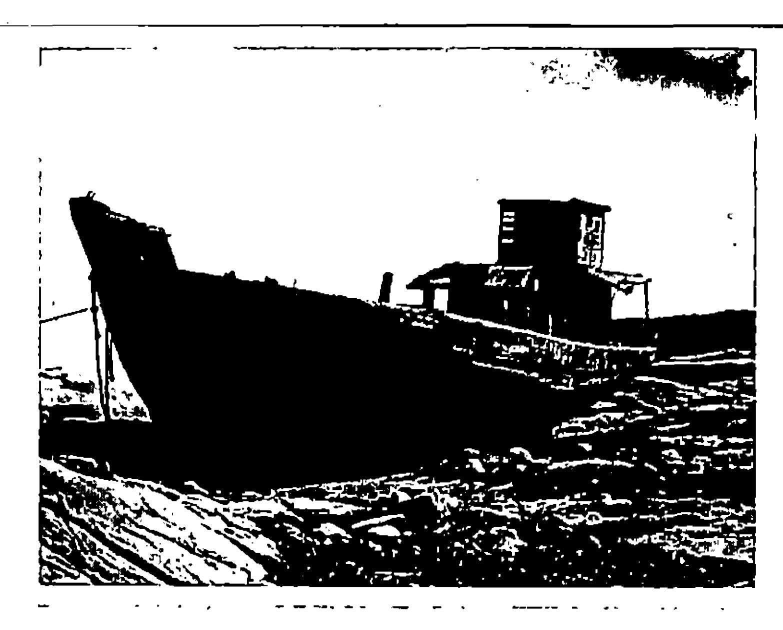
LAURENT : *Il était pas tout seul ! Mais c'est un des derniers bateaux à voile qui va disparaître. Dans les nôtres... ils ont pas navigué à voile... jamais !* (il désigne les bateaux qui restent encore sur le chantier).

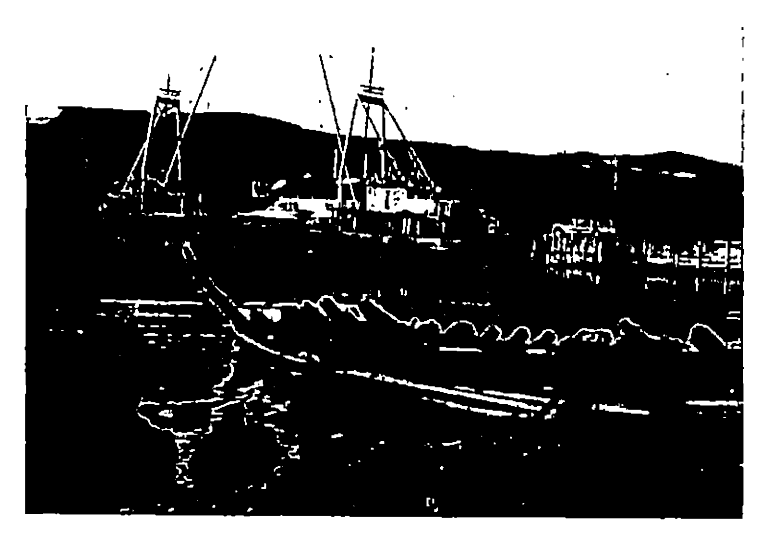
Le « Sainte-Berthe » est échoué sur le rivage de l'île en aval du quai devant tout le village rassemblé sur la grève comme pour un événement de la plus haute importance... et Alexis en parle avec Laurent et Eloi comme de quelqu'un qu'on a si bien connu... et le feu s'empare de la goélette dans tous les sens.

LAURENT : *C'est le dernier... qui meurt !*

ALEXIS : (s'objectant de toute sa science du passé) *Il y en a encore un ! Il y en a encore un qui était à voile :*







le « Gérard-Raymond » ! Je demandais à Corbeau...

LAURENT : *Ah oui ! le « Gérard-Raymond », ben sûr !*

ALEXIS : *C'est celui-là que j'ai eu ça, mes vieux : le « Gérard-Raymond ». C'est le vieux « Saint-Pierre » ! Je suis certain, moi, vois-tu, qu'en '19, il naviguait sur trois voiles : ce qu'on appelle un tape-cul, une misaine pis un jib* (foc). *On est rendu aujourd'hui en 67 : ça fait que... depuis '19... il aurait quarante-huit ans.*

LAURENT : (le feu s'empare de tout le navire et des bois imprégnés d'huile se dégage une épaisse fumée ; sur la grève des enfants dessinent avec les bâtons dans le sable) *Je serais pas capable d'assister à ce spectacle-là, si c'était... (le mien) Après avoir tant mis de sueurs, pis tant de... de... de peine après ça, pis avoir tant eu confiance, pis l'avoir tant aimé* ....

....

venir mettre le feu, de même le long du rivage ....
.... *non* ....
.... *pas capable* ....
.... *je me sauverais* ....
... je viendrais voir les cendres, mais pas la voir brûler ..
.... *parce que c'est un peu comme moi-même, c'est un peu un membre de ma famille, moi, mon bateau : c'est ben drôle, hein ?*

ALEXIS : *Ça ressemble à qui, ça ? Entends-tu, là ?*

LAURENT : *... c'est drôle, je suis pas capable de voir ça !*

ALEXIS : *... ça ressemble... ça ressemble à nous autres mon vieux. Il est vieux ! Il est fini !* (quelques jours plus tard Alexis Tremblay « mourait de mort subite » en tuant un cochon dans la grange).

Le feu est maître du « Sainte-Berthe » et décore les pavois, illumine la timonerie, perce le bordé, s'attaque aux membres, s'enroule autour de l'étrave comme une figure pendant que les grenouilles stridentes du soir qui tombe exaspèrent et répondent aux cris alternés du phare de l'île aux Coudres et de celui du Cap-aux-Oies qui dessinent, dans l'oreille, le relief des caps de la terre du nord et comme de grands bergers gardent les distances.

Au bar du Capitaine, l'interminable discussion ne pouvait pas éviter la pensée du jour où il faudra abandonner les pourillons, « Manda », le « G. Montcalm », les autres, après « avoir tant mis de sueurs... pis tant de peine... pis l'avoir tant aimé »... et le « Sainte-Berthe », parce qu' « il est vieux, il est fini ».

LAURENT : *Non !!! Tu m'enverras pas à Montréal-au-bord-de-l'eau. Jamais !!! J'y ai été deux fois, pis j'ai manqué mourir.*

NÉRÉE : *Ah ! si par cas, tu perdais ton bateau ?*

LAURENT : *J'en rachèterais un autre !!! J'hypothèquerais ma femme pour me racheter un autre bateau.*

Pierre PERRAULT.



La suture

par Jean-Pierre Oudart

(Deuxième partie)

Il y a, dans « Le Mécano de la « General », une scène, un fragment de scène inscrit dans un seul plan, où se dévoilent, comme au ralenti, les propriétés de l'image : lorsque les deux armées se rencontrent au bord de la rivière, près du pont incendié.

Un groupe de soldats traverse la rivière, cadré par une caméra en position de plongée, très distante de son objet (mais c'est tricher que de le dire, autrement que pour l'intelligence de l'exposé, car le spectateur ne perçoit encore ni le cadrage, ni la distance, ni la position de la caméra : l'image n'est encore pour lui qu'une photographie qui bouge, une photographie animée).

Brusquement surgissent, au bas de l'image, démesurément plus grands, les soldats de l'armée ennemie. Le spectateur met un instant à réaliser, comme le personnage de Poe qui voit un papillon grand comme un navire, qu'ils ont pris pied sur une hauteur dominant la rivière, que la position de la caméra cachait. C'est alors qu'avec jubilation et vertige, il appréhende l'espace irréel qui sépare les deux groupes. Il est lui-même fluide, élastique, en expansion : il est au cinéma.

L'instant d'après, il bat en retraite : il a découvert le cadrage. Du coup surgit en lui l'intuition de l'espace *qu'il ne voit pas*, que la caméra lui cache, et la question retrospective du pourquoi de ce cadrage, qui reste sans réponse, mais qui va transformer radicalement son mode de participation : cet espace irréel qui était il y a un instant le champ de sa jouissance est devenu la distance qui sépare la caméra des personnages, qui ne sont plus là, qui ne disposent plus de l'être-là innocent de tout à l'heure, mais d'être-là-pour. Pourquoi ?

Pour représenter un absent, pour signifier l'absence de ce personnage que l'imagination du spectateur pose à la place de la caméra.

En même temps, ou plutôt entretemps, le champ filmique, dilaté par la rêverie du spectateur, s'est en quelque sorte reserré. Ses objets (les deux groupes, la pente, la rivière) se sont constitués en une somme signifiante fermée sur elle-même comme la signification indécomposable d'une sorte d'événement absolu.

Reste pourtant la présence obsédante de l'autre champ, et de l'absent.

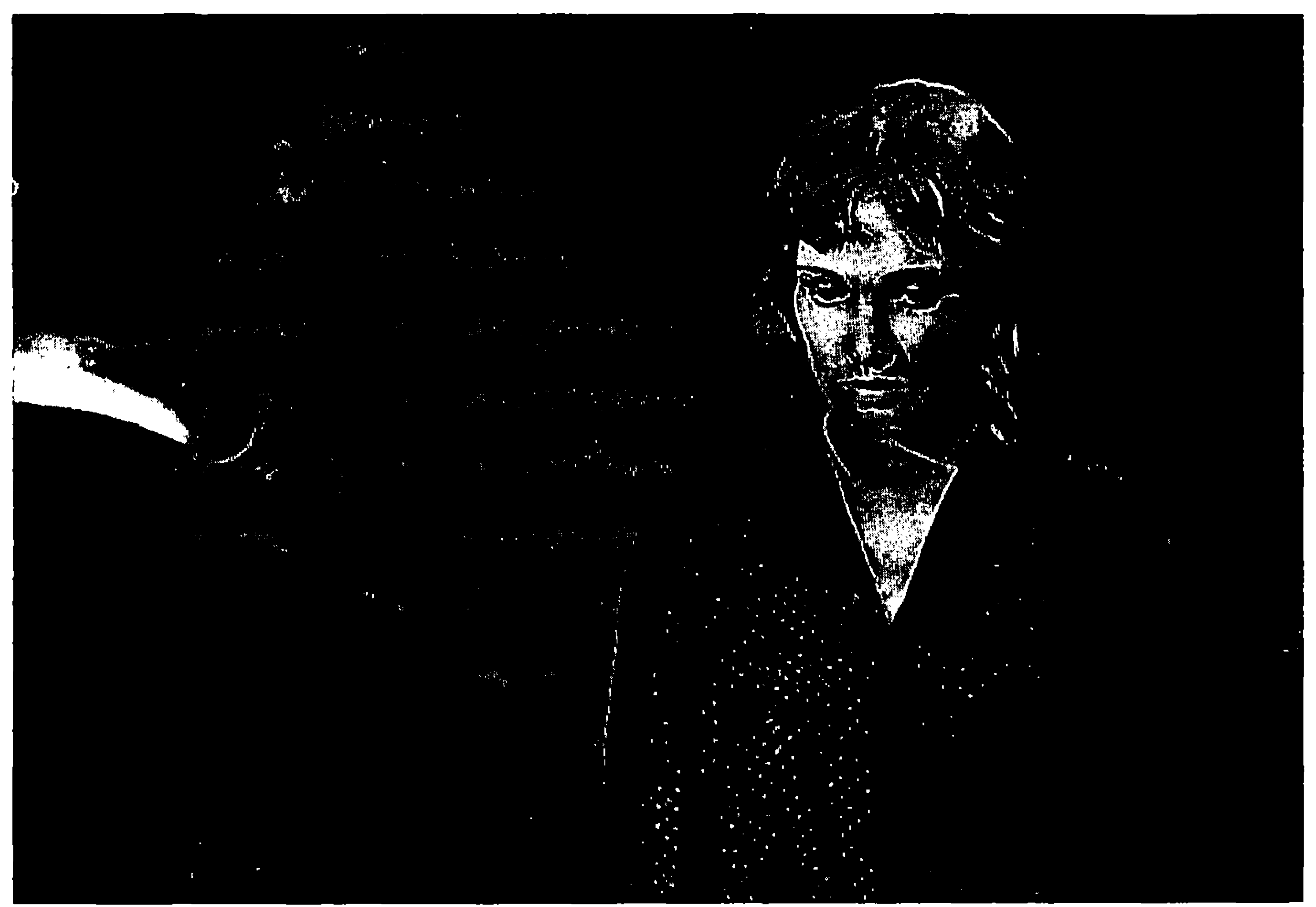
I

Décrivons plus systématiquement cette métamorphose de l'image. Dans l'exemple précédent, il était question d'une étape *que nous négligerons désormais* : celle où l'image n'était pas appréhendée comme un champ filmique, mais, disons, comme une photographie animée. Cet en deçà du cinéma ne nous apprend rien sur ses propriétés, mais fait ressortir cette évidence qu'à la limite, c'est au seul espace filmique, à la seule profondeur de champ que fait écho un autre champ, le côté de la caméra.

C'est dans le trajet de cet écho réciproque que s'effectue le passage du cinéma au cinématographe, et vice versa.

Posons un temps, purement mythique, où règne le cinéma seul, où le spectateur en jouit dans une relation dyadique. L'espace n'y est encore qu'une pure étendue de jouissance, les objets s'offrent à lui sans qu'à la lettre aucune présence fasse écran entre eux et lui et interdise leur capture.

Mais l'interdit surgit, sous la forme de l'écran : c'est sa présence d'abord qui met un terme à la fascination du spectateur, à sa capture par l'irréel. Sa perception représente le point-limite où l'image s'abolit, où elle se dénonce comme non-réelle avant de renaître métamorphosée par la perception de



Page précédente : Fritz Lang : « Le Tigre d'Eschnapur ». Ci-dessus . Robert Bresson : « Pickpocket ».

ses limites (mais c'est une simplification que de dire que le spectateur perçoit une image cadrée, limitée : car il ne perçoit pas simultanément le cadrage, l'espace et l'objet filmé. La perception du cadrage éclipse toujours la vision de l'objet en même temps qu'il met un terme à la jouissance de l'espace).

Ce qui réapparait, c'est une image vacillante dont les éléments (espace, cadrage, objet) s'éclipsent réciproquement, désordre d'où surgissent le quatrième côté et le fantôme que l'imagination du spectateur pose en son lieu : l'absent.

La révélation de cette absence est le moment-clé du destin de l'image, car elle introduit l'image dans l'ordre du signifiant, et le cinéma dans l'ordre du discours : de même que, dans cette métamorphose, le champ filmique, étendue de jouissance, devient l'espace qui sépare la caméra des objets filmés (espace auquel fait alors écho celui, imaginaire, du quatrième côté). les objets de l'image, en un temps, se posent comme les représentants de l'absent, comme le signifiant de son absence.

Du corps indéfini de l'image, il ne subsiste plus alors qu'une lettre, un signifiant d'insignifiance.

Mais c'est de cette réduction qu'elle renaît sous forme de somme signifiante faite de l'unification de ses traits sémantiques qui se trouvent en quelque sorte sommés de signifier ensemble quelque chose. Somme signifiante à laquelle fait toujours écho un *manque* (l'absence) qui menace de l'annuler en la réduisant à n'être que son signifiant.

II

De ces étapes, qui sont plutôt celles d'un exposé tracé à grands traits que d'un processus dont cet exposé ne rend compte que très approximativement de la logique, on peut déduire le caractère tragique et vacillant de l'image, totalité insaisissable dans la synchronie, faite d'éléments structuralement opposés, et s'éclipsant réciproquement. Dans la mesure où l'espace abolit toujours en fait l'objet, où la profondeur de champ fait s'évanouir les corps qui s'y inscrivent (chez Preminger, chez Mizoguchi), on peut dire qu'il y a, au cinéma, antinomie de la lecture et de la jouissance, qui n'est possible qu'à l'occasion d'une éclipse de signifiance (et vice versa) à la faveur de laquelle la rêverie du spectateur s'empare des traits d'expressivité de l'image : le mouvement imprévu d'un corps, ou de la caméra, la brusque dilatation de l'espace...

Oscillation de l'espace filmique, alternativement champ et signe, par lequel l'image ne s'introduit dans l'ordre du signifiant qu'au prix de sa réduction. Oscillation de l'objet, qui est le terme le plus évanouissant de l'image, puisque menacé toujours de dissolution dans l'espace, ombre de lui-même lors du temps de réduction littérale de l'image, dérobé derrière sa signification lorsqu'elle renaît somme signifiante.

L'oscillation du signifiant lui-même, alternativement signe et lettre figée dans sa littéralité à n'évoquer que l'absence de personne, fait du cinéma une parole singulière, une parole qui se parle et qui parfois ne parle que d'elle-même, dont le destin est entre les mains de l'absent : car l'absent, dont le caractère est de s'évanouir à être *nommé*, s'éclipse lorsque quelqu'un, ou même quelque chose, prend place dans son champ.

Cette introduction seule comble le manque, efface l'absence du champ vide, et suture le discours cinématographique en l'enveloppant dans une dimension nouvelle, l'imaginaire : car le quatrième



Fritz Lang : « Moonfleet ».

côté, de pur champ de l'absence, devient le champ imaginaire du film et le champ de son imaginaire. On a dit qu'au cinéma il n'y avait pas d'horizon : il y en a un, imaginaire, de l'autre côté. Ambiguïté et dualité du champ, donc, à la fois présent et absent, irréel et imaginaire, qu'on peut appeler cinématographique parce que c'est par sa dualité que la cinématographie s'engendre elle-même. L'effet suturant de toute présence dans le champ imaginaire montre comment, au cinéma, l'espace et le signifiant conjuguent leurs effets tout en s'éclipsant : car, comme le montre un film comme « Procès de Jeanne d'Arc », seule l'articulation de l'espace soutient l'échange sémantique qui a lieu d'un plan à un autre, et seule la relation des objets de l'image à un champ imaginaire où leur font écho d'autres objets fait obstacle à la fixation de la somme signifiante, au figement de sens qui menace la parole du cinéma à se manifester toujours, en un temps où le spectateur en est subverti, hors du champ filmique d'où elle émane, avant de se répercuter dans le champ de l'imaginaire où elle rencontre son écho.
Car filmer, c'est toujours tracer un champ qui en évoque un autre d'où surgit l'index qui désigne (en les dérobant) ses objets comme le signifiant de son insignifiance avant de les faire renaître (et mourir) somme signifiante.
Cette somme signifiante, à laquelle fait écho l'absence qui l'a fait naître, plutôt que de suggérer une plénitude de sens à laquelle le cinéma ne peut atteindre dans l'instant, affligé qu'il est d'un manque toujours à combler, représente un effet particulier du signifiant cinématographique — véritable terrorisme du signe — qui correspond au moment, opposé à celui de la réduction littérale, où la signification traverse véritablement le spectateur comme une parole souveraine, solitaire et sans écho.
Ainsi, le destin de la parole cinématographique est, abstraite des objets qui la portent, de se manifester alternativement comme une lettre figée, dans le temps de son avènement, à signifier une absence, et comme une parole terroriste et subversive. Entre ces deux temps extrêmes, c'est dans le champ de l'imaginaire qu'elle rencontre un écho qui lui permet de s'ancrer dans le champ d'où elle émane. Mais que le champ de l'imaginaire reste le champ de l'absence, qu'elle n'y rencontre que l'écho de son inanité, et l'ancrage ne s'effectue pas : les objets ne la portent plus, elle flotte, s'épèle et se brise faute d'"être soutenue et suturée par l'imaginaire.

III

Jusqu'à maintenant, le problème de la cinématographie ne s'est guère posé, excepté chez quelques très grands cinéastes qui ont compris que le champ absent n'est pas moins important que le champ présent et qu'à leur articulation réciproque se joue le destin du signifiant, qu'en termes de rythmique, puis de sémantique, chez les modernes, qui ont fait subir au langage cinématographique, en refusant un espace qui n'est encore aujourd'hui presque toujours que celui de la fiction, une passion exemplaire, le menant aux limites de la réification.
Que cette réification atteigne un film comme « Au hasard Balthazar », dont l'échec pour nous résume celui de tout cinéma qui se refuse à assumer la dualité de son espace et à l'articuler en champs cinématographiques, étonne, après « Procès de Jeanne d'Arc », et fait décidément de Bresson la figure la plus ambiguë du cinéma moderne.
Dans ce film purement linéaire qu'est « Balthazar », où la caméra joue l'uni-



« Moonfleet ».

que rôle de l'index qui désigne les objets signifiants, soit qu'elle les suive, soit qu'ils surgissent sur son parcours, Bresson semble avoir voulu à la fois exposer tous ses procédés syntaxiques et, en même temps, suturer, en quelque sorte, par le mouvement, le discours inévitablement semé de blancs, de manques, qui en résultait.
Mais les mouvements de caméras de « Balthazar » sont précisément, par l'absence qu'ils font naître à tout instant, et qui n'est comblée que dans de rares scènes qui évoquent « Procès de Jeanne d'Arc » (la rencontre de Gérard et de Marie), ce qui empêche l'imaginaire du spectateur de jouer, et de suturer le discours : par eux, ce discours ne cesse de se signifier lui-même, lettre morte, et sa syntaxe d'émerger à tout moment comme l'unique signifié du film. Il se produit une décomposition des syntagmes repérable à tout instant, par exemple dans la scène où Gérard et son acolyte chargent l'âne, à la fin : après qu'ils aient chargé « le parfum, les bas, l'or », la caméra s'arrête sur un fouillis sordide au moment où les personnages sortent de son champ ; l'intention de sens se désigne elle-même...
« Procès de Jeanne d'Arc » reste, quant à lui, le modèle d'une cinématographie qui assume le tragique spécifique de son langage, l'accuse même, et permet la suture d'un discours délibérément syncopé.
Des temps de l'image, d'abord, Bresson a très consciemment joué, tantôt pour créer, comme le faisait Lang, un fantastique du signe (plans sur les mains du greffier et sur le prêtre qui fait signe à Jeanne, dont la brièveté empêche, à la limite, qu'ils soient perçus autrement que comme des signifiants insignifiants, des messages illisibles), tantôt au contraire pour préserver les signes de l'altération qu'ils subissent dans le temps de réduction littérale de l'image : ce léger laps de temps, par exemple, qui sépare, dans les confrontations de Jeanne et de son juge, l'instant de la succession des plans et l'apparition, qui serait imperceptible sans ce décalage, sur le visage de l'un des effets des paroles de l'autre, ce serrement de gorge, ce mouvement des lèvres, comme produits par un invisible coup de fouet. C'est cette seconde qui permet, après la syncope produite par le changement de plan, après l'effacement de l'absence par la présence de l'autre personnage du côté de la caméra, et la reconstruction, à la faveur de la position de la caméra, du champ de l'affrontement des personnages sous forme d'un champ cinématographique, au signe d'éclore au moment où son efficience peut être la plus grande, après l'opération de suture.
Les champs cinématographiques ont été tracés, et pourrait-on dire, réinventés par Bresson, avec une subtilité infinie. Dissipant les illusions et les équivoques d'un cinéma « subjectif », le cinéaste a volontairement accusé la divergence de la position de la caméra par rapport à celle du personnage situé de son côté, introduisant sans cesse des modulations d'angle de prise de vue : tantôt les personnages sont presque de face (le juge), tantôt de trois-quarts (Jeanne). La variation de cet angle d'attaque, dont il résulte que le bourreau paraît étrangement plus vulnérable que sa victime, nous prouverait, si cela était nécessaire, l'importance que revêt le tracé du champ de la caméra, dont l'obliquité nous renseigne sur la position du spectateur lui-même. Que la seule position possible de la caméra soit cette position oblique nous montre que le spectateur ne s'identifie pas au personnage situé dans le champ invisible du film, occupe lui-même une position décalée par rapport à lui, dé-



« Le Tigre d'Eschnapur »

calée par rapport à celle de l'absent qui n'est imaginairement là que lorsque le personnage n'est pas là, et dont ce dernier prend la place.

V

L'absent, cette production figée de l'imaginaire du spectateur, se manifeste donc entre deux temps : l'un, où la parole du cinéma s'abolit dans la jouissance cosmomorphique du spectateur, l'autre où cette parole le traverse. Le temps qui leur est intermédiaire, c'est celui de la récupération, par le spectateur, de sa différence, opération qui se traduit d'abord par le fait qu'il se met hors-champ, puisqu'il pose l'absent comme le sujet d'une vision qui n'est pas la sienne, et l'image comme le signifiant de son absence.
C'est seulement dans les intervalles de ces instants-limites que l'imaginaire du spectateur peut jouer librement, et qu'il peut donc occuper une position, à laquelle répond spatialement son obliquité, de sujet évanouissant et décentré d'un discours qui se clôt, se suture en lui, qu'il ne peut assumer que d'un point de vue imaginaire, c'est-à-dire à la fois entre les deux temps où il s'évanouit comme sujet et celui où il récupère sa différence, et du lieu qui n'est ni la place du personnage à laquelle son imagination le pose — personnage qui n'est pas plus lui que lui n'est le sujet de cette vision fictive qu'est l'image (d'où le malaise qui naît d'un champ contrechamp comme celui de « Kriemhild Rache », et de presque tous ceux de Lang, où souvent, la caméra occupe réellement la place du personnage situé de son côté), ni une position arbitraire qui le contraindrait à poser perpétuellement cet absent comme le sujet fictif d'une vision qui n'est pas la sienne, sur lequel son imagination se bloquerait.
Dans un cinéma délivré de ses illusions subjectives, on imagine quel rôle immense pourrait jouer, de nouveau, toute liaison de plans par le regard effectuée selon le seul angle qui permette à l'opération de suture de s'effectuer — suture qui seule permettrait d'atteindre, au-delà de la fiction, ce point rêvé par Bresson où chaque image n'aurait plus qu'une « valeur d'échange ».
De cette cinématographie qui n'est pas tout à fait née, dont le champ serait moins l'espace d'un événement qu'un champ d'émergence du symbolique, le symbole pourrait être l'admirable champ-contrechamp dans lequel Rouch enferme, dans « La Chasse au lion à l'arc », la lionne mourante et le groupe des chasseurs qui lui adressent ses prières.
Dans « Procès de Jeanne d'Arc », très loin des complaisances d'un cinéma comme celui de Flaherty, qui prétendait recréer l'événement même de la communication, Bresson ne s'autorise qu'à nous en montrer les signes. Mais il le fait à l'intérieur d'un champ cinématographique qui, parce qu'il ne tente pas de donner l'illusion de son immédiateté, lui restitue une dimension symbolique qui se dévoile au procès même de sa lecture.

VI

Le cinéma en est venu aujourd'hui, après les avoir expérimentées innocemment, puis de manière de plus en plus concertée (Lang, Hitchcock), à ne plus parler que des propriétés de sa parole. On attend, maintenant que toutes ses propriétés sont reconnues, que cette parole recrée non pas un objet, mais un lieu, un champ cinématographique qui ne serait plus le moyen privilégié de donner corps à une fiction, mais à la parole du cinéma de s'épanouir selon ses propriétés, puisque c'est par



« Moonfleet ».

l'espace qu'il naît à l'ordre du discours, du lieu dont il évoque l'absence qu'il est désigné comme parole, et que se déploie son imaginaire.

Mais ce serait rêver d'un nouvel académisme dérisoire, que de déduire seulement du : comment s'énonce cette parole, un mode de distribution plus efficace de ses signifiants, et d'accuser, comme à propos de « Balthazar », une méconnaissance de ses propriétés.

L'essentiel est de reconnaître que le cinéma, en énonçant les conditions et les limites de son pouvoir de signifier, parle aussi de l'érotisme.

Et que l'objet du chef-d'œuvre de Bresson soit la communication, et surtout l'érotisme (dans lequel son tragique éclate), qu'il n'ait pu en parler qu'en créant un champ cinématographique qui est à la fois l'espace recréé de ce dont il parle et le champ de parole de sa cinématographie, indique assez clairement, s'il est besoin de le dire, la spécificité symbolique du lieu cinématographique même le plus simple, réduit à son unité minimale (une absence et une présence), théâtre d'une passion des signifiants, des corps mis en scène, et du spectateur lui-même, qui représente de manière privilégiée celle qui se joue dans la communication, mais surtout dans l'érotisme.

Pendant trop longtemps, l'érotisme du cinéma n'a été exploité et repéré qu'au niveau filmique : on parlait de l'érotisme d'un mouvement de caméra comme on parlait, abusivement, de la caméra-regard et de la possession du monde par le cinéaste, etc.

Le point de vue s'est singulièrement déplacé : que le phénomène de quasi-vision, particulier au cinéma, n'apparaisse plus aujourd'hui que comme la condition d'un érotisme repérable à l'articulation du filmique et du cinématographique, affectant les signifiants et les figures qui les portent, et c'est la nature même du discours cinématographique qui est en cause.

Que le cinéma, se parlant, parle d'érotisme, qu'il soit le lieu privilégié où l'érotisme trouvera toujours à se signifier est une découverte, qui revient sans doute à Lang, dont toutes les conséquences ne sont peut-être pas près d'être tirées, mais qui engage le cinéma tout entier.

Jean-Pierre OUDART.

Pour résumer et corriger quelque peu cet extrémisme, disons que :

1) quelque chose se dit, dans le procès même de ce qui est à la fois la jouissance et la « lecture » du film (une « lecture » qui tour à tour se signifie, s'annule et subvertit le spectateur), dont on ne peut parler qu'en termes d'érotisme, et qui se donne lui-même comme la représentation la plus approchante du procès même de l'érotisme ;

2) ce qui se dit **entretemps** dans le film ne peut pas ne pas être assujetti, pour deux raisons, de deux manières : d'abord parce que c'est aux articulations de ce procès que se joue le destin du signifiant cinématographique. Mais surtout parce que, ce procès même, se jouant dans un **lieu** cinématographique, faisant du film un **lieu symbolique,** tout ce qui s'y dit ne peut pas ne pas être indiqué du sceau du symbolique, modifié par son écho, modelé à sa grille ;

3) ainsi, dire que le cinéma, se parlant, parlant en son lieu et de son lieu spécifique, parle de l'érotisme, amène à s'interroger, au-delà de l'érotisme, sur ses symboles, sur ses figures. Par delà l'érotisme, c'est la réalité essentiellement **figurative** du cinéma qui se dévoile à nous, dans des films tels que « Le Tigre d'Eschnapur », « Procès de Jeanne d'Arc », ou « Une histoire immortelle ».

1

2

le cahier critique

1. Joseph Losey : Cérémonie secrète (Mia Farrow, Robert Mitchum).
2. Masumura Yasuzo : L'Ange rouge (Wakao Ayako, Ashida Shinsuke).

La matière filmique

GOTO L'ILE D'AMOUR. Film français en noir et blanc et couleur de Walerian Borowczyk. **Scénario** : Walerian Borowczyk. **Dialogues** : Walerian Borowczyk et Dominique Duvergé. **Images** : Guy Durban. **Premier assistant réalisateur** : Patrick Saglio. **Montage** : Charles Bretoneiche. **Musique** : Georg Friedrich Haendel. **Interprétation** : Pierre Brasseur (Goto III), Ligia Branice (Glossia, son épouse), Jean-Pierre Andréani (lieutenant Gono), Guy Saint-Jean (Grozo), Ginette Leclerc (Gonasta, mère de Glossia), René Dary (Gomor, père de Glossia), Fernand Bercher (L'instituteur), Raoul Darblay (le vieux général au cornet), Hubert Lassiat (le vieux général aux lunettes), Michel Thomass (Gras, le géant guillotiné), Colette Régis (Directrice de la maison close), Noël Mickely (musicien aveugle jouant de la scie), Pascale Brouillard (petite fille à l'âne). **Production** : René Thévenet - Euro-Images. **Distribution** : Euro-Images. **Durée** : 1 h 33.

1. Le thème du désir et de la mort.

C'est par une série de meurtres, prémédités ou non, que se manifeste la passion de Grozo pour Glossia. Seront tués le père, le mari et l'amant de celle-ci. Mais quand le champ sera libre pour Grozo, la mort lui ravira Glossia (du moins le croira-t-il, sanglotant). La mort est donc le moyen d'abord, ensuite l'obstacle de l'amour. Dès le niveau de la dénotation, une relation joint étroitement ces deux termes.

2. Les postures.

Au moment de l'exécution du géant Gras, d'étonnantes positions, inhabituelles à ce cérémonial, viennent troubler la signification de la scène. La victime, attachée de tout son long sur une planche verticale, bascule alors dans une position horizontale. A ce moment, Grozo vient s'allonger au-dessous du corps. Les deux acteurs, se faisant vis-à-vis symétriquement, sont adossés, l'un au bord supérieur, l'autre au bord inférieur de l'écran. Puis le couperet tombe sur Gras. (On peut rapprocher de cette posture la scène où Grozo étouffe le père de Glossia, allongé sur lui.) Un peu plus tard, Grozo et la femme sur laquelle il est étendu formeront une position presque identique, si ce n'est le rapprochement en gros plan de la prise de vue et la rotation latérale de 90° qui s'est opérée, situant les corps perpendiculairement à l'écran. Attachons un intérêt tout particulier à ces étranges combinaisons de la posture des corps et aux contiguités étonnantes qui interviennent entre des actes aussi dissemblables qu'une exécution capitale et qu'un rapprochement sexuel. En effet, en altérant profondément la signification de telles scènes (c'est-à-dire en neutralisant leurs signifiés respectifs), c'est une suspension des fonctions dénotatives du récit que la « mise en scène » provoque.

Les postures peuvent non seulement se confondre (le signifiant est identique, le signifié différent) mais aussi ébaucher un échange de leur signification. Grozo s'agenouille aux pieds de Glossia avant de s'allonger sous la guillotine face à Gras. Ici les signifiants (postures) deviennent ambigus, ne renvoient plus à un signifié unanime mais trouble. L'inversion devient latente. En effet la position agenouillée est aussi proche de l'idée de sacrifice et de châtiment (on peut s'agenouiller pour avoir la tête tranchée) que de celle de désir amoureux, alors que la position allongée renvoie fortement à un geste sexuel quand un autre corps fait vis-à-vis. L'acte d'amour et l'acte de mort perdent donc leur autonomie et se trouvent insérés dans une nouvelle relation, purement formelle (liée à l'image). Un rapport de contiguité (une métonymie) se crée qui entraine une contamination réciproque des deux termes : d'un signifié à l'autre, une translation de sens peut toujours survenir. Dans la dernière scène, Grozo allonge Glossia, morte, sur son lit et s'agenouille en sanglotant. Mais lorsque celle-ci se met à nouveau à respirer, la signification générale de la scène (et sa posture) s'inverse totalement : il ne s'agit plus maintenant d'un cadavre gisant, mais d'un corps à demi-nu qui s'offre à l'homme à son chevet. La rencontre métonymique née de la disposition scénique rejoint donc, d'une certaine manière, la relation causale établie au niveau de la dénotation. Mais, comme nous l'avons dit, les signifiés sont l'un et l'autre altérés par la métonymie. Importe beaucoup plus en fait la libération du signifiant ainsi opérée — et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir (§ 4). Cette libération, c'est la mise en scène, donc la « technique » qui, de la manière la plus visible possible, s'en rend responsable. Les postures des acteurs n'ont aucunement ici la fonction qu'on leur attribue d'ordinaire : leur mode d'insertion, leurs variations traduisent un travail de manipulation indépendant de toutes contraintes scénariques. Les questions qu'un vieux reste de déterminisme amènerait le spectateur à se poser sur les lois qui régissent l'univers de Goto, tombent par là même ; l'image n'est ici que le cadre où s'organise la matière filmique. C'est seulement sur la réalité de mécanismes spécifiques que repose la logique de l'œuvre.

Cette technique toute puissante, créatrice d'univers, se retrouve pareillement dans « Kabal » et « Rosalie » : le passé que Rosalie évoque se confond avec le déjà filmé. Chacune des phases de son récit renvoie en effet **sur le champ** à l'un des objets que le lent mouvement de caméra gauche-droite (passé-présent) avait déjà enregistré (portrait, pelle, cadavres enveloppés...). Le film transforme donc une évocation temporelle en retour en arrière **spatial** puisque les plans de coupe renvoient tous à l'espace situé à gauche du plan fixe. Cet espace créé dans son entier par le travelling est d'ailleurs parfaitement contrôlé, et son artifice assumé : l'apparition/disparition des objets le donnant sans détour comme **espace du fictif.** Ce sont bien ici les **particularités** de la technique qui, produisant la fiction, l'ancrent dans des formes **données.** La notion de réalisme telle que l'appliquait Maupassant dans « Rosalie » a subi une mutation profonde : il ne s'agit plus ici d'élaborer une technique de la réalité (devant la servir), mais de soumettre au contraire systématiquement tout élément du sens (fiction, lieu, décors, acteurs) à la **réalité d'une technique,** qu'il s'agisse de la mise en scène ou de l'animation.

3. Le spectacle.

La technique cinématographique dont l'île de Goto tire sa réalité trouve des répercussions au niveau même de la fiction : en tant que soumis de manière absolue aux lois de la mise en scène, l'univers de Goto se donne avant tout comme son produit : le spectacle. Spectacle qui se reconnait et s'assume dans le récit ; tout habitant de l'île est un spectateur s'il n'est pas lui-même un élément de spectacle. Du côté des acteurs : les condamnés à mort, les forçats de la carrière observés à la jumelle comme le sont aussi Glossia et son amant (mais du vol des jumelles par Grozo, surprendre les ébats de Glossia était sans doute déjà le mobile), les femmes au bain... Du côté des spectateurs : le public de la salle des spectacles et Goto, Glossia, Grozo (tous ceux qui regardent avec les jumelles), les élèves de la classe... Le spectacle : quand ce n'est pas la mort (combats, exécutions, mouches mortes regardées par les élèves), c'est l'amour qui est observé : Glossia, les femmes au bain offrant leur corps (au sens propre et figuré). Là aussi existe une possibilité de contagion : la mort de Goto III est liée à la découverte qu'il fait des ébats de sa femme et du lieutenant ; dans la dernière scène : Glossia, morte : spectacle ; vivante : allant devenir « actrice ».

L'idée de spectacle s'impose donc au travers du « thème » principal du film comme élément médiateur auquel les deux termes amour et mort seraient réductibles. Et cette réalité de l'œuvre comme spectacle ne peut, par définition, s'exprimer autrement et ailleurs que dans la **performance** filmique où tout se donne d'emblée en surface. En effet c'est la performance, c'est-à-dire l'enchainement des plans qui va donner vie à l'œuvre. On connait la non-existence réelle des décors (cf. entretien). Fragments et lieux épars, filmés et mis ensemble ; mais de forteresse il n'y a jamais eu. C'est donc bien la seule

mise sur pellicule qui confère une unité — et même une seconde nature — à ces fragments. Non pas appréhendés par le cinéaste comme lieux et constructions « réels », mais comme s'ils étaient déjà, virtuellement, un matériau filmique, une latence de spectacle. L'île de Goto n'accède à l'existence qu'à l'intérieur de l'espace filmique, donc seulement lorsqu'elle devient une image. C'est pour nous tout l'intérêt et toute l'originalité de l'œuvre que de matérialiser à l'intérieur même de sa fiction la terre du cinéma, d'en faire un monde autonome, univers du spectacle vivant selon ses propres lois — donc autrement dit, d'unir dans une même question le pourquoi de la fiction et celui de la narration.

4. Le hors-film.

Si l'île de Goto n'a d'autre réalité que d'être un spectacle, une certaine cohérence (une logique de la vie en société) y semble exister néanmoins. Pratiques sociales, mode de vie, législations, divertissements possèdent un caractère tout à la fois étrange et familier, proche et lointain qu'on pourrait attribuer à l' « héritage » culturel de l'île, lequel, avec le temps, s'ajusterait de plus en plus mal aux réalités quotidiennes. Le propre de cette vie sociale c'est qu'elle n'apparaît presque jamais au niveau de la dénotation et qu'elle est au contraire fortement signifiée par le matériau filmique. Ainsi le choix des fonds (murs noircis, constructions en brique) et des objets (chariot sur rail, appareils en tôle, ferraille) peu à peu enveloppent le lieu dans un climat d'usine (datant du siècle dernier) et de travail industriel. Les costumes des acteurs (sortes d'uniformes), le grade de certains personnages, introduisent, eux, une obscure hiérarchie militaire dans l'île. Mais pas plus qu'une production effective ne vient justifier le décor, aucun pouvoir réel ne valide l'ordre militaire. Les deux « constatations » ci-dessus restent donc dans l'ordre du probable ; senties par le spectateur, mais jamais confirmées explicitement par le récit puisqu'elles ne dépendent que de notations adventices ou marginales : ce sont des « signifiés de connotation ».

Ce renvoi à la périphérie de justifications logiques ou historiques visant à insérer l'île dans un milieu déterminé, ferme l'œuvre à tout déchiffrement. Les pratiques sociales, les juridictions, qui semblent régir l'univers de Goto ne prennent pas leur sens **dans** le film mais seulement par rapport à un monde de la **référence** que le film projette au dehors. (Monde dont l'île est l'héritière et qui serait celui du travail, de la hiérarchie de classe, en somme des « valeurs »). C'est ce hors-film qui se substitue en bloc à tout signifié partiel issu de l'image, la substitution étant rendue possible par la faiblesse même des signifiés. Si l'on se reporte en § 2, on peut constater que la métonymie introduisait un effet identique d'obscurcissement des signifiés et de libération des signifiants. Ici c'est l'existence du référent qui libère l'image, qui lui ôte l'obligation immédiate d'avoir à signifier. Cette collusion signifiant-référent par le biais des signifiés de connotation rappelle le mécanisme de l'effet de réel de Barthes, bien qu'ici le référent ne serve pas à vraisemblabiliser l'image, mais uniquement à la préserver, en empêchant la fermeture du signe, de toutes fonctions représentatives (1).

La face « réelle » de l'univers de Goto, c'est hors du film qu'il faut la chercher, dans ce que l'œuvre a justement exclu. D'où cet aspect approximatif des actions, comme si elles n'étaient que la répétition somnambulique de pratiques ancestrales ayant, depuis longtemps, perdu toutes raisons d'être. La lutte contre les parasites, la lecture de l'heure sur une montre sans doute arrêtée, le sacrifice des chiens à la mort du souverain, les échanges, les tabous, les jeux, tout cela procède d'un mimétisme pauvre et comme empêché, où les distorsions logiques résultent de la faible assurance du décalque (mais la véritable cohérence des images, nous la connaissons).

Image trouble d'un univers exact, image possible parmi d'autres, « Goto » n'est qu'une variation du champ paradigmatique. La nature métonymique de ses éléments (degré de ressemblance approximatif) empêche donc toute conception métaphorique de l'œuvre autre que la fable ultime : celle de la création. Ce qui reste à lire, c'est ce qu'on mettait tant de soin à dissimuler jusque-là : le travail du cinéaste, l'irréductibilité des mécanismes de l'œuvre au réel et la vocation qui est sienne de se parler indéfiniment. — Pascal KANE.

(1) Donnons encore quelques exemples de cette autonomie du signifiant : la triple image renvoyée par un seul tableau, l'étrange scène de la « loterie » où subsiste fortement le sentiment d'un manque explicatif ou encore la paronomase à partir du terme initial « Goto » (Grozo, Grollo...). Mais l'origine de ce terme même, quelle est-elle ?

La fable vue

Agression dès les premiers plans — se perpétuant, tenant tout au long du film le spectateur tendu, inquiet, irrité — d'une matérialité violente et troublante, d'un réalisme crû, déroutant, grinçant. Mais ce qui frappe ici, c'est que ce réalisme brut, dur, englué dans les choses, n'en échappe pas moins à la réalité en se faisant vision du réel-irréel fantomatique, monde de cauchemard percé par endroit d'une lumière éblouissante — surréalité dans cette irréalité — la beauté/amour : « Goto l'île d'amour ».

Fiction qui se donne pour fiction, en tant que telle se refuse à se prétendre description, photographie, restitution du réel, mais qui ne peut et ne sait être que fiction de la réalité. Car de quel droit privilégier un sens plutôt qu'un autre, lire en quelque sorte ce qui se passe, c'est-à-dire et par conséquent refuser tout ce qui n'est pas ce choix ? Il s'agirait alors de prendre une matérialité brute, qui se donne comme telle, comme évidence, le mur. Mais ce mur n'est pourtant pas un mur comme les autres — ce mur-écran qui se confond avec lui au point que l'écran est peut-être de pierre, le mur de toile — est un mur écorché. Introduction alors de la fiction. Cette écorchure du mur, cette écorchure du monde étant la réalité fictive de Borowczyk, son écorchure au monde.

Ne pouvant échapper à notre univers qui n'est rien d'autre que notre œil, Borowczyk décide alors d'entrer dans l'imaginaire, totalement, et d'inventer son île. Même si cette île doit et ne peut que se composer de fragments du réel. Il s'agit pour lui désormais de ruser, d'essayer de tenir ce pari : dénoncer constamment ce qui s'incruste dans une réalité proche du quotidien auquel le spectateur risque trop facilement de s'abandonner en dissociant l'évasion de la fiction, devenant dès lors miroir réfléchissant de lui-même. Ceci, dans un affrontement direct avec le « réalisme ». Et par cette démystification, retrouver la fiction comme fiction. L'emprunt grossier aux films réalistes d'éléments se signalant comme leurs constituants (dénuement des murs, grisaille et déchirure des vêtements, camisoles de force...) par évidage de toute vie physiologique, psychologique, sociale — (nulle hiérarchie, nul milieu repérable dans la société — néo-réalisme italien par exemple — mais seuls des rapports de force ne s'exprimant qu'à travers des exécutions sommaires) — bavures élaborées d'un réalisme qui s'afficherait avec assurance comme naturalisme, dénonce leurs propres fins. Le réalisme, ici, se fait ironique, accoucheur de lui-même, s'interrogeant sur sa propre valeur, celle directement issue d'un roman de Victor Hugo, la scène de toute une littérature aux images stéréotypées, schématisées, de l'enfant misérable et fragile que Goto III rencontre dans sa promenade. Cette peinture du XIXe siècle qui se pensait agissante sur le monde, mitrailleuse de la misère, cent ans plus tard se fait conscience malheureuse de l'art et connaît sa stérilité. Alors, Goto 1887. Interrogation du monde mais plus encore à travers lui des formes de sa fiction. Goto est, fut toujours peut-être, un bout d'île, un morceau de mécanique au fonctionnement logique puisqu'il y a cause et effet, mais irréel tant il est insistant, tant il se refuse à un substrat existentiel, humain — interchangeabilité des personnes dans chacun de leurs actes, interchangeabilité des faits — (procédés et

univers proches de ceux de Kafka). Mécanisme rotatif au circuit fermé, privé d'un devenir historique, où l'homme intégré au rouage des objets se trouve débordé, absorbé, réduit à sa fonction. A travers cette fonctionnalité, fondamentalement, s'instaure un réalisme qui est sa propre dénégation, dépassement de lui-même par un jeu d'antithèses et de réduction à une schématisation matérielle. Ile abstraite d'un monde présent et concret ; *réel onirique* devenant très vite réel effectif, réel critique. Tout ce système mécanique fonctionnant sans heurt à l'intérieur de lui-même, il n'est pas question de voir se former une crise, une prise de conscience susceptibles d'enrayer la machine Goto obligé de brûler les voitures pour incendier la mythologie à laquelle elles renvoient). Soit que le caractère inoffensif de l'objet se charge d'agressivité, joue un rôle imprévu (plumes d'autruches servant à masquer un crime). Soit que les objets dont on attend qu'ils fonctionnent restent inutilisés (revolver de Grozo auquel est substitué au dernier moment un voile féminin-fétiche, symbole d'amour refoulé, de vénération transmué en agent exterminateur). Soit par une multiplicité d'objets dont l'anachronisme et la couleur soulignent l'inutilité, la frivolité. C'est cependant pour eux, par eux, à travers eux que l'on tue. Devenant primordiaux, nécessaires, utiles, indispensables.



« Goto l'île d'amour » de Walerian Borowczyk (Guy Saint-Jean).

(Grozo ne la transforme nullement, ne se distingue extérieurement pas des autres). Déception du spectateur qu'un drame rassurerait, replongerait dans la bonne conscience d'une vie difficile pour tous. Il ne reste que la complicité gluante de l'aliénation, l'atroce engendré par l'acceptation de l'atroce, de la répression qui s'impose comme nécessité non nécessaire dans une immuabilité totale, évitant au film par celamême de se faire l'écho d'une parole messianique. Le souci étant que la fable soit toujours lue/vue comme fable. A peine risquons-nous de pénétrer un réel excédé de « vérisme », Borowczyk se hâte de le déprendre de sa réalité, en le dénudant de son langage, renforçant encore par là son immédiateté matérielle. Par une attaque directe aux mythes de l'objet qui, séparé de sa signification habituelle, se trouve détruit dans sa représentation — (opposition avec « Week-end » où Godard se voit

Au même titre que les objets, la parole est dévoilement d'elle-même en niant ce qu'elle affirme comme pour se dissocier du sens, du référent, du réel, se proposer comme signifiant d'un monde absent, d'un signifié disparu. Par le ton du dialogue : les personnages ne vivant pas ce qui est dit mais le récitant, se creuse alors un vide, une faille entre l'intériorité et son énoncé. La voix n'étant plus manifestation de l'être, se disjoignant de sa subjectivité, la parole devient réflexe mécanique à une situation extérieure donnée et dénonce ce qu'elle prétend être, ce pourquoi elle est, moyen de communication. Par le refus du langage-symbole, du langage-image — vocabulaire volontairement neutre, univoque, lui aussi matériel — où la logique du récit pris dans sa seule littéralité se fait non-sens au niveau du dire (Rosalie parlant de ses enfants comme de paquets, ceux-ci deviennent des paquets). Parole frappée de dérision, dessaisie de la *réalité* à laquelle elle devrait renvoyer. Mots s'emboîtant les uns dans les autres comme des cubes vides. Ils se donnent dans ce qu'ils ne peuvent plus être : adéquation à un logos transcendant et iréel. De même au niveau filmique, les plans — autonomes — défient toute syntaxe, toute grammaire, échappent à toute reprise coordinatrice, plans liaisons, refusant à la fiction toute rationalité, toute cohérence qui se voudrait une lecture, une interprétation, une construction intellectuelle d'un monde qui, se faisant, se dé-réaliserait. Cette indépendance des plans souligne, accuse la fiction « physique » la matérialité primitive.

Se présentant comme une fiction objectivée et a-sémantique à un spectateur qui la voit et la subit, le film ne peut s'instituer comme réalité sensible autrement que dans le rapport affectif que le spectateur veut bien établir avec ce qui se donne à lui — un mur écorché, sans savoir d'où vient cette écorchure. De là, l'absurde, le grotesque ; l'envahissement d'un malaise inquiétant, la *surprenante déroute de notre raison*, conséquence d'une attente constamment déçue, jouée.

Cette désintégration des formes du récit, cette récusation de toute re-constitution qui risquerait de devenir aussitôt acte de foi, illusionnisme, nouveau-mythe, avoue donc son impuissance face à la réalité — là qui n'offre pas de prise, résiste tout en s'échappant, s'échappe tout en se posant (cf. l'intérêt de Borowczyck pour le cinéma d'animation). Film de la dépossession. L'entour du réel — ce qui le nomme et le situe — disparait pour laisser une nudité sans appel. Devant ce réel irréconciliable, irrecevable, il ne reste plus que la fuite dans l'imaginaire. « l'amour fou », l'amour impossible, la beauté, la surréalité, l'épiphanie joycienne. L'imaginaire de Borowczyk se donne dans son immédiateté de rêve et non comme fiction, comme poésie inessentielle du monde (Glossia n'appartient pas au cadre ; elle est toujours de trop par rapport à lui ; apparition d'elle discontinue, inattendue, au-delà d'un lointain inaccessible). On pense aux surréalistes. Imaginaire « automatique » restitué dans son foudroiement, sa fascination, son éblouissement (blancheur éclatante, radieuse de l'embrasement). Cette poétique qui trouve son point d'orgue dans la fluidité de la mer, dans cette invitation au voyage, au rêve — déjà rêve — toujours menacée par la résurgence solide de la pierre, de la terre, c'est-à-dire de la mort (en est pour symbole la barque fragile), ne peut en définitive que s'évanouir et renaitre indéfiniment (Glossia ne meurt ni ne vit) car toujours hors d'atteinte, vivant dans l'intemporalité d'un espace imaginaire ; mais cet imaginaire échappe lui aussi à la possession (l'enlacement est regardé, spectacle, vision). Au terme de cette

quête impossible d'un rêve ne pouvant s'incarner autrement que dans l'imaginaire, d'une réalité qui ne peut se donner autrement que comme fiction, il ne reste que les sanglots de Grozo, ceux de Borowczyk, ceux d'un art devenu méfiant à l'égard de lui-même.

Geneviève REINACH.

Rouge boucherie

AKAI TENSHI (L'Ange rouge) Film japonais de Masumura Yasuzo. **Scénario :** Kasahara Ryozo, d'après le roman de Arima Yorichika. **Images :** Kobayashi Setsuo. **Musique :** Ikeno Sei. **Décors :** Shimogawara Tomo. **Son :** Tobita Kimio. **Montage :** Nakashizu Tatsuji. **Interprétation :** Wakao Ayako (Sakura Nishi, l'infirmière), Ashida Shinsuke (Docteur Okabe, chirurgien en chef), Kawazu Yusuke (Soldat Orihara), Ikegami Ayako (L'infirmière Tsurussaki), Akagi Ranko (L'infirmière Iwashima). **Production :** Kubodera Ikuo, pour Daiei, 1966. **Distribution :** O.P.E.R.A. **Durée :** 1 h 35 mn.

Le film déroute d'abord par sa netteté. Pas de digression, de faux-semblants ; une écriture claire, lisible, américaine. Là est peut-être cette fameuse dignité dont tant de critiques se sont émerveillés. De même que la lecture en est facile, le mouvement du film ne prête pas à confusion : un mouvement irréversible vers l'avant, reproduit de séquence en séquence comme dans la ligne dramatique de l'ensemble. Ceci n'a rien de surprenant, sinon par la collusion du motif humanitaire de l'infirmière avec le thème, tout aussi universel aux films à décor guerrier, de la descente en enfer. Mais il est caractéristique de Masumura que, dans le balancement entre ces deux pôles idéologiques du film, il hésite à peine le temps d'une introduction : le commentaire le plus réduit, un bref discours de l'infirmière en chef, passent à toute vitesse, et en trois plans de la salle d'hôpital, Sakura Nishi est encerclée par des hommes (on se souvient à ce propos du fulgurant démarrage de « Kyojin to Gangu »).

Ainsi le film procède posément par séquences, ou par blocs de séquences, qui font figure d'affirmations se substituant l'une à l'autre. Au lieu de faire du monde (du décor) la projection du délire (du désir) des personnages, de l'organiser en fonction de ceci, il laisse ce délire s'installer dans un décor donné comme objectif, non contaminé si l'on peut dire, et de séquence à séquence ; l'apparente ignorance des transitions est en fait refus de ce qui constitue d'habitude la majeure partie d'une narration. Tout est présenté comme déjà (ou pas encore) arrivé : viol, suicide, invasion et pillage, etc. (Il est clair, étant donné le reste du film, que cette exclusion n'est le fait ni de l'autocensure ni du budget.) Loin de naître d'un souci de pudeur ou de convention dramatique (la fameuse dignité, peut-être), il y a une volonté de décalage fiction-narration, savamment manifesté par exemple dans l'utilisation du commentaire, annonçant à deux reprises la mort d'un amant de Nishi quelques secondes avant que celle-ci ne la découvre.

Cette substitution de points de vues affecte avant tout, bien sûr, le découpage ; là où une illustration traditionnelle aurait traduit de façon satisfaisante la thématique de la plongée dans l'horreur (master shot, plans de plus en plus rapprochés, contrechamps, etc.), Masumura au contraire se livre à une fragmentation de l'espace introduisant la discontinuité dans une narration au principe classique : chaque scène avance, sans aucune répétition de cadrage, par raccords à 90 degrés, chaque recadrage ouverture, révélation. Ainsi dans la première scène nocturne : Wakao (Nishi) avance dans le dortoir — au premier plan un dormeur se retourne — et est saisie par Sakamoto : plongée sur le lit, tandis que les hommes la tiennent, légère contreplongée plus rapprochée, un homme lui tient les jambes (discrète prémonition des assimilations aux séquences d'amputation qui suivent) et Sakamoto, sur elle, lui rejette la jupe sur la figure. Autre angle, plus éloigné, un homme vient fermer une cloison coulissante.

L'utilisation du scope, recadrages mettant en valeur une partie de la scène étrangère à l'action, le contrepoint de scènes d'amour et militaires (un réveil élégiaque interrompu par une vision de four crématoire), ailleurs la succession continue et l'identification du carnage et du sexe, une telle géométrie devrait soutenir une démonstration. Mais, justement, elle ne débouche sur rien : pas même, comme ailleurs chez Masumura ou ses références les plus immédiates, sur le triomphe de l'aliénation et l'asservissement consentant aux fantasmes. Leurs manifestations, amputations, sueur, odeur de sang, gangrène, linges souillés, sol couvert de débris innommables et lavés à grandes eaux, s'additionnent dans le film sans connotation ou signification métaphorique. La littéralité coïncide ici avec la lucidité. En cela, et ici seulement, il se trouve du côté de Sade plutôt que de celui de Tanizaki ou von Sternberg. La violence, plutôt que dans les péripéties, est dans cette rencontre de la lucidité et de la folie, le seul conflit qui puisse lui rendre son impact dévalué. Il ne s'agit pas d'un film de guerre contre la guerre ; le patriotisme et le militarisme n'y sont asservissants qu'au même titre (et tout juste) que l'impuissance, la morphine, le sommeil, un traumatisme paternel, etc. Ce n'est pas non plus un film libertaire plaqué sur un mélodrame guerrier — bien que de ce choc soit né le film. Accessoirement, certes, y sont déboulonnés l'humanisme, le pacifisme vague de tels films incarné formellement dans l'attaque frontale des Américains, ou ailleurs par son contraire (ces fameux films où la laideur de la réalisation est censée coïncider avec celle de la guerre même) ? Ce conflit, apprenons-nous, est provoqué de façon tout à fait délibérée de la part de Masumura (1). Ainsi le film est à peu près (encore que pas complètement) le contraire de ce qu'il paraît : revirement du rapport triangulaire cinéaste-protagoniste-spectateur ; dynamique ne renvoyant ni à une transparence finale, ni à une thématique ; remise en question de schémas connus à travers des procédés formels.

Bernard EISENSCHITZ.

(1) Tadeo Sato, in « Image et Son » 222/34 : « Le cinéma japonais, pense Masumura, est imprégné de faux humanisme, car il montre trop de sympathie sentimentale pour les hommes vaincus par la société, parce qu'ils sont incapables d'affirmer leur moi. Pour que les Japonais puissent se débarrasser de ces vieilles idées, il faut leur montrer des hommes dont le moi est plus fort que dans la réalité. »

Cinéma / Folie / Théâtre

SECRET CEREMONY (Cérémonie secrète) Film anglais en technicolor de Joseph Losey. **Scénario :** George Tabori, d'après une nouvelle de l'écrivain argentin Marco Denevi. **Images :** Gerry Fisher. **Musique :** Richard Rodney Bennett. **Montage :** Reginald Beck. **Son :** Leslie Hammond. **Conseiller artistique :** John Clark. **Décorateur :** Jill Oxley. **Costumes :** Susan Yelland ; les costumes d'Elizabeth Taylor sont de Dior. **Maquillage :** Alex Garfath et George Claff. **Coiffures :** Claude Ettori et Bill Griffiths. **Interprétation :** Elizabeth Taylor (Leonora), Mia Farrow (Cenci), Robert Mitchum (Albert), Pamela Brown (Tante Hilda), Dame Peggy Ashcroft (Tante Hanna). **Production :** John Heyman, Norman Priggen, 1969. **Distribution :** Universal. **Durée :** 1 h 50 mn.

Lorsque le cinéma s'empare du thème de l'aberration — ce qui est relativement fréquent et semble le devenir de plus en plus — c'est presque toujours l'élément de **fascination** par laquelle celle-ci se manifeste qui commande l'articulation du film. Fascination dont le jeu s'exerce tant du côté du personnage « normal » (nécessairement opposé au délirant) : le fou, la folie fascinent — que du côté du fou lui-même : c'est un être fasciné. L'attention aux bruits dans « Répulsion », l'obsession du regard dans « Psycho », pour ne citer que deux exemples parmi les plus flagrants, règlent ainsi tout le mouvement de ces films. Dans cette

perspective, le thème de la folie serait lié essentiellement à un certain type de cinéma, un cinéma où le mouvement serait privilégié par rapport à la durée, l'image par rapport au texte, la séquence par rapport au récit : un cinéma archi-réglé, archi-articulé, tel celui de, pêle-mêle, Hitchcock, Buñuel, Bergman, Polanski, Fuller (à la limite, Welles et Eisenstein si Kane et Ivan sont considérés comme des « cas »). Ce cinéma, qu'il faudrait appeler « de la discontinuité », fait servir l'irrationnel à la plus haute rationalité du montage. Ainsi, l'aberration, prise comme objet, risque-t-elle toujours d'être récupérée par la Raison : en tant que lieu de la fascination, elle est toujours Autre Chose. La discontinuité formelle contamine le contenu.

Aussi, bien peu de réalisateurs ont échappé à la représentation de la folie comme différence, coupure de la « réalité », étrangeté (1).

Ce n'est donc pas une des moindres difficultés du film de Losey que celui-ci considère celle-là comme communication.

Disons, pour être précis, communication forte, c'est-à-dire, « cérémonie », sacrifice. Qu'on ne se méprenne pas sur le titre : c'est infiniment plus subtil qu'une arrabalerie quelconque (et poétiquement à cent coudées au-dessus). « Cérémonie secrète » est l'histoire de la conjonction de deux, voire de trois délires (de degrés et d'espèces différents) dans le fantasme d'inceste. A l'origine du film est donc supprimé le recours au discontinu, l'antagonisme normal/aberrant. Comme il n'y a pas de personnage « normal » dans « Cérémonie secrète », il n'y a pas non plus de personnage « anormal ». Mais chacun est pris dans un dérèglement dont tout le film participe.

Le dérèglement, la folie, est à la fois l'extension et la perversion de la dimension du sacré, de même que la maison de Cenci ne fait que prolonger l'église et le cimetière où Léonora vient pleurer sa fille (et où a lieu la première rencontre). La folie est à la fois lieu et jeu, c'est-à-dire théâtre, comme la maison de Cenci est à la fois palais, église et tombeau : palais pour l'orgie (analogue de celui où François Cenci se promenait nu avec Beatrix), église pour le baptême (Cenci y devient la fille de Leonora, et réciproquement), tombeau pour la mort (la mort vraie des parents de Cenci et la « mort au monde » de celle-ci avec Leonora). Lieu ambigu, à la fois décor et autel, et ni l'un ni l'autre, où les comportements ne peuvent que participer de la même ambiguïté, ni d'artifice pur, ni de vrai délire. C'est Cenci qui manifeste le plus clairement ce glissement dont les personnages semblent s'enivrer, et avec eux l'ébriété du film (cette espèce de jubilation sourde dont chaque plan témoigne) se maintenir : sa psychose, évidente au début, devient d'épisode en épisode de plus en plus artificieuse, de moins en moins probable, au fur et à mesure que le caractère pathologique de Leonora se dessine, pour finir par se rompre net (au moment de l'infanticide symbolique) et laisser place à une lucidité sans espoir.

C'est que les protagonistes, volontairement ou non, jouent un rôle, et même un rôle à transformations (Léonora tour à tour putain, mère de Cenci, cousine de la mère, « Madame Engelhard »...), rôle auquel les « oblige » la perte de l'objet (trop) cher : changer d'identité étant ici le moyen le plus économique de ne pas assumer la réalité du manque, la vraie identité du perdant, quitte à se prendre au jeu jusqu'à la mort (mais la mort ne peut venir, et ne viendra, que de l'interruption du jeu). Théâtre dans le film donc, lecture « théâtrale » du film ou aussi bien lecture cinématographique de l'univers du théâtre (inceste, folie, mort et destin caché), mais la tragédie est déjà jouée : la mort et la folie à l'origine du film. Le jeu de Cenci et de Leonora, en tâchant de la « remonter », de refaire à l'envers le temps (Leonora parcourt en sens inverse le chemin de feue la mère de Cenci : de la claustration à la rencontre avec Albert), ne fait que la répéter. La répétition d'une tragédie, sur le mode de l'irréel, la négation imaginaire de la tragédie-jouée : c'est une comédie. Aussi la fin, c'est-à-dire le retour au tragique, est-elle directement provoquée par un double « rideau » : la rencontre de Leonora et Albert, pendant de celle avec Cenci, et sa conséquence catastrophique, le geste symboliquement infanticide de Léonora (sinon la plus belle, la scène la plus poignante du film, le spectateur soupçonnant que le fantasme, chez Cenci, a une nécessité autrement grave que chez Leonora le jeu : comme tout indique une forclusion du père, Cenci ne vise-t-elle pas, dans la mise en scène de ses rapports avec son beau-père et en s'identifiant avec sa mère, à réaliser l'union ? Dans ce cas la fantaisie de grossesse aurait une fonction bien définie : l'enfant porté est **Cenci elle-même,** et Leonora, en le « tuant », se coupe à tout jamais de la possibilité d'être sa « mère ». Effectivement, la rupture est totale). Ainsi, le suicide de Cenci ne fait que répéter la mort de la fille de Léonora. La ressemblance initiale, qui était accidentelle, se clôt sur sa nécessité. Le film aussi, qui s'ouvrait sur un arbitraire.

Pascal BONITZER.

(1) Même et surtout dans les films traitant du transfert, si l'on réserve le cas de « L'Amour fou ».

Le désert rose.

TEOREMA (Voir générique dans notre numéro 211, p. 53).

On sait de plus en plus qu'un film ne raconte jamais autre chose que sa propre genèse (tournage, préparation, confection).

L'originalité de « Teorema » est de montrer à nu ce phénomène trop peu connu.

Comment ? En ne disant plus — en filigrane — le processus de sa confection mais en étant — chose plus rare — **le récit métaphorique de sa projection.**

Pourquoi ? Parce que chez Pasolini, celle-ci détermine celle-là, tout film étant à l'avance miné, contaminé par les réactions qu'il ne manquera pas de susciter, les incluant toutes pour mieux leur échapper. « Teorema » est donc un film qui n'existe presque pas, film pléonasme qui ne montre rien que le visage de ceux qui le regardent, au moment où ils le regardent. Film pour lequel se pose à peine le problème de la valeur (est-il bon ? est-il mauvais ?). A la limite : un miroir face au public et le renvoyant à sa condition de voyeur. Pour parler convenablement de « Teorema », posons (nous aussi) un théorème : **L'invité (T. Stamp) = le film (« Teorema »), la famille = le public (vous, moi, etc.).**

D'où une lecture à deux niveaux.

Avant

On a remarqué que la famille est anonyme : ni nom, ni prénoms.

Mais, anonyme, elle n'en est pas moins typée : bourgeoise, oisive, insatisfaite.

Famille d'abord dispersée : chacun est montré seul, en dehors de la maison, dans des plans muets, noirs et blancs.

Or le public est, lui aussi, et par définition, anonyme. C'est pourtant **un certain** public : celui qui a du temps à perdre et huit francs à donner au studio Médicis.

Le public : une communauté provisoire et artificielle autour d'un objet, d'un prétexte, d'un film.

Avant d'entrer dans la salle, le public n'est qu'individualités errantes, éparses dans une grisaille terne, insatisfaites puisqu'elles vont se rincer l'œil (ou l'âme) dans l'obscurité.

Alors, on parle de la « grande famille » du public.

Unité furtive et retrouvée — grâce à un film.

Coupable de passivité, la famille (le public) attend.

Pendant

Un jour un télégramme laconique et mystérieux (l'annonce d'un film à scandale) leur parvient.

Pas question de se dérober (« Teorema » est le film qu'il faut avoir vu).

La famille accueille l'invité (le public se rue à « Teorema »).

Alors, la famille étant pour la première fois (le repas) réunie (le public rassemblé), l'invité peut arriver (le film peut commencer). Les couleurs — la vraie vie — apparaissent.

Mais quel invité ? (quel film ?). Relevons quelques concordances encore :

Scandaleux peut-être mais agréables à regarder, séduisants.
(Aussi voit-on ceux qui détestent « Teorema » s'étonner qu'on trouve Stamp si beau.)
L'invité n'est pas sans charme — ni « Teorema » un film mal photographié ou choquant le regard.
L'invité ne brille guère par sa personnalité (aussi n'en a-t-il pas) — ni le film par son « style » :
Météoriques mais neutres.
Mieux : ils ne prennent pas l'initiative : c'est la famille qui se jette dans les bras de l'invité,
c'est le public, venu se rincer l'âme (ou l'œil) qui projette sur « Teorema » ses fantasmes.
Passivité militante : ils veulent être violentés.
L'invité et le film **se prêtent** à ces élans — ils sont d'ailleurs peu contrariants : acceptant toutes les liaisons et dans tous les sens de ce mot.

Après

Jusqu'ici le parallélisme a joué assez exactement.
La famille est devant l'invité comme le spectateur devant « Teorema ».
Le rapport — il convient de le remarquer — est sexuel.
On peut y voir une sorte d'art poétique pasolinien (c'est assez évident).
Mais aussi une approche assez juste de la condition de spectateur de cinéma : homme d'une obscurité peu innocente.
Or il se trouve que l'invité parti, le film, lui, continue.

La famille est restituée à sa solitude, le public **va** l'être.
Mais dans ce délai, ce décalage, il y a la place pour une seconde partie : non plus récit métaphorique de la projection du film, mais **anticipation des réactions** (commentaires critiques) — une fois la projection achevée.
A-t-on déjà vu film plus réflexif ?

Le désert

L'invité parti (le film fini) laisse la famille en plein désarroi (le spectateur perplexe).
Désemparés — c'est-à-dire que plus rien ne s'empare d'eux.
Les lumières se rallument, l'unité est de nouveau perdue, la maison (la salle de cinéma) est désertée.
Chacun essaie alors de comprendre ce qui lui est arrivé (ce qu'il a vu).
Pour chaque destin particulier (la religion, l'art, le sexe) un type d'interprétation particulier (selon une grille religieuse, artistique, sexuelle).
Comment ne pas voir que les divergences dans l'interprétation de « Teorema » sont **déjà** les voies différentes que choisissent ceux (la famille, désormais séparée) qui ont vécu une même expérience lorsque celle-ci est tarie.
Comme si Pasolini ne savait pas qu'on parlerait de son film soit en termes religieux (le père, la bonne, la grâce, l'office catholique, etc.), « artistiques » (le fils, l'art moderne, l'art et essai, etc.) ou pornographiques (la mère). Sans parler de ceux qui refuseraient à parler (la fille, l'aphasie). Nous entrons dans le domaine du **commentaire,** où nul n'a tort, ni raison.
Observons donc qu'un film qui prend aussi nettement comme sujet l'interprétation aurait dû dispenser les uns et les autres d'en hasarder.
Surtout si l'auteur leur montre (ironiquement ?) comment il faut faire.
Observons aussi que l'interprétation est thème privilégié chez Pasolini, que ce soit « L'Evangile » (déjà lui-même...), l'énigme du sphinx ou le langage des oiseaux.
Toujours — il faut interpréter.
D'où le désert — l'image (biblique) est claire : Dieu s'est retiré et commence l'écriture, ce mouvement infini, sans terme et **sans garantie** de l'interprétation.
Désert où toutes les routes sont toujours possibles, car aucune jamais tracée.

Rose ?

Tout irait bien si ce parallélisme — où nous avons décidé de voir l'intérêt du film — pouvait être poussé jusqu'au bout.
Mais est-ce possible ? (non bien sûr). Pasolini peut, avec assez de vraisemblance, montrer son spectateur avant et pendant la projection, mais s'il va jusqu'au bout, il sait ce qui se produit **après** un film à scandale mais un scandale minuscule, une ride à la surface de l'eau, la nourriture des belles âmes, les dix meilleurs films de l'année, les ciné-clubs, la culture...
Bref — la plus grande futilité.
Car c'est bien le même mouvement qui disperse la famille sans espoir de retour et qui disperse le public qui quitte la salle et parle déjà de « Teorema ». D'un côté la famille est à jamais brisée, conduite aux solutions extrêmes.
Mais le public ?
C'est parce qu'il est certain que le public retournera au cinéma (donc ne changera en rien) que le parallélisme ne joue pas jusqu'au bout.
« Teorema » n'est pas le dernier film.
Aussi le sort de la famille est-il pour Pasolini à l'image des réactions du public — mais une image démesurément grossie, exagérée — bref, **utopique.**
La seconde partie de « Teorema » c'est un peu : comme ce serait beau si un film avait une action.
La famille est le symbole du bon public — il n'ira plus au cinéma.
Mais ce qui est symbolique est toujours fragile — la récupération (réaction) veille.
Alors ?
Possibilité enfin de voir en « Teorema » une réflexion sur la fonction de cinéaste.
Pasolini par exemple.
Trop intelligent pour être sans remords, pourvoyeur de drogues (l'art et l'essai — aussi et surtout).
Trop complice de ce qu'il dénonce.
Condamné à plaire, même (et toujours) **pour la dernière fois.** — Serge DANEY.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 9 avril au 13 mai 1969

11 films français

A quelques jours près. Film en couleur de Yves Ciampi, avec Thalie Fruges, Vit Olmer, Philippe Baronnet, Jana Sulcova.

Le titre ici, ne se satisfaisant pas de doubler le signifié idéologique (à savoir les aventures d'une fille que ses problèmes personnels font par deux fois rater une occurrence politique importante), témoigne en retour et ironiquement de l'économie même du film : c'est qu'il s'agit là d'un scénario écrit avant « Mai » et « Prague » s'augmentant après coup de l'un et de l'autre. D'où la confusion et le bâclé, les déséquilibres et la gêne (il fallait bien, que de l'auteur ou du film, l'un des deux en éprouve). On se prend à rêver à ce qu'un film, non pas écrit par le spécialiste des coproductions d'avenir sans lendemain, mais Jean Pierre Faye par exemple, pourrait donner sur le thème du va-et-vient entre deux villes — fortement marquées politiquement — assuré par une femme, et quels battements il pourrait en résulter, à ce que pourrait être un film interrogeant à leurs articulations les spécificités politiques (le mai français par exemple vu par un Argentin, un Tchèque, un Arabe ou un Canadien). Ne résulte de la présente tentative, qu'on attendait surtout grotesque, qu'un insistant sentiment d'ennui, tant, des rapports personne / contexte, romantique / politique, singulier / social, rien n'est saisi dans la lucidité (on se prend aussi à penser (!) à « In the Country » et « The Edge », dont le cinéma français s'avère décidément, et quelque zozotement qu'il émette, incapable de saisir la leçon), mais tout en termes d'intériorité bébête et d'adhésion complaisante à cette intériorité, tant le montage, de Paris à Prague, cherche vainement ses parallèles, tant le mou de la construction dénonce à chaque plan le tripatouillage scénarique au goût du jour, tant la faiblesse des acteurs semble avoir imposé l'escamotage des scènes-pivot (la séparation à Prague), bref tant le côté « dimanche » subsiste seul de Nanterre, et de Prague les clochers, les ruelles, et les sites pour touristes. — J. N.

L'Auvergnat et l'autobus. Film en couleur de Guy Lefranc, avec Fernand Raynaud, Christiane Minazzoli, Julien Guiomar, Christian Marin, Michel Galabru.

Calcutta. Film en couleur de Louis Malle. Voir « Cahiers » n° 211 et critique dans notre prochain n°.

Louis Malle, rompant avec son système, s'en est formé d'un coup un autre, moulé au direct et à l'Inde. De cette matière indienne, il nous présente un premier extrait d'une heure quarante dit « Calcutta » (voir entretien Cahiers n° 211). Il nous faut dès lors saluer le 4e grand film que les non-indiens doivent à l'Inde, avec « Le Fleuve » de Renoir, « Shakespeare Wallah » de Ivory, et, si l'on veut, « India » de Roberto Rossellini.

L'intérêt de cette matière est de nous proposer toutes les composantes calcutéennes du thème Inde, qui nous sont livrées de façon aussi brute et déroutante (voire traumatisante) qu'elles peuvent l'être au voyageur lui-même, subitement en proie à un autre monde. Car nous sommes là plongés dans une étonnante somme de contradictions (mais rien à voir avec ces « contrastes » qui forment la trame mal balancée de tant de docucus), c'est-à-dire que la masse d'informations, regards et examens que le film rend possibles, font sans cesse dévier toute tentative de jugement simple par rapport à toutes normes connues. La matière est juste assez défrichée pour que nous en puissions lire (disons mieux : contempler) les premiers sillons, et juste assez brute pour que nous soyons dans l'incapacité de nous y retrouver, logiquement, affectivement ou politiquement parlant.

Le film, ainsi, est à l'image du pays qui, plus que tout autre, occidental ou non, développé ou non, est l'univers par excellence du refus, de l'inadaptation, de l'incapacité (dirions-nous par rapport à nos propres normes), ce qui veut dire aussi acceptation, recherche ou revendication de quelque chose d'autre qui nous est, à nous, étranger. Bref, un tout autre univers.

Et devant l'étonnement où nous plonge ce document, nous nous prenons à dire qu'une fiction n'aurait pas fait mieux, qu'on aurait savamment construite pour nous faire pénétrer dans quelque univers parallèle, comme fit Jacopetti, le truqueur de documents (comparaison qui me semble vérifier à la fois l'importance et l'inutilité dudit), comme fit aussi cet autre truqueur de documents : Khittl, avec son « Parallelstrasse » — comparaison qui se renforce encore du fait que nous sommes un peu, en face de « Calcutta », comme le Jury de Khittl devant les « documents » qu'on lui soumettait — à charge pour nous de répondre à quelle impossible question concernant l'impossible Etre indien ?

Mais Malle, et c'est bien, n'a point vu si loin, qui s'est gardé au contraire de toute autre pensée que d'obéir aux nécessités, aléas, pistes et indications diverses fournies par le voyage lui-même, son film et ses circonstances. Ceci illustre d'ailleurs ce que dit Rivette quand il dit qu'un film est toujours plus savant que son auteur (voir entretien « Positif »), ou Malle lui-même (voir entretien « Cahiers ») quand il dit : « A la limite, le film est mieux que nous ».

Par là, le film, tendu entre le refus et la tentation de la pensée, est un cas-limite du cinéma, et un peu à la façon dont le sont les films de Andy Warhol. C'est là le dernier des paradoxes qui font que cette réalité la plus nue qui soit est aussi la plus filmique, la plus esthétique. Peut-être. — M.D.

Catherine (Il suffit d'un amour). Film en couleur de Bernard Borderie, avec Olga Georges-Picot, Francine Bergé, Bérangère Dautun, Horst Frank, Roger Pigaut, Claude Brasseur.

Le Grand Cérémonial. Film en couleur de Pierre-Alain Jolivet, avec Ginette Leclerc, Michel Tureau, Marcella Saint Amant, Jean-Daniel Ehrmann.

Jeff. Film en couleur de Jean Herman, avec Alain Delon, Mireille Darc, Georges Rouquier, Suzanne Flon, Frédéric de Pasquale, Albert Médina.

Lagardère. Film en couleur de Jean-Pierre Decourt, avec Jean Piat, Raymond Gérôme, Sacha Pitoeff, Nadine Alari, Jacques Dufilho.

Maldonne. Film en couleur de Sergio Gobbi, avec Pierre Vaneck, Elsa Martinelli, Robert Hossein, Jean Topart, Roger Coggio.

Pierre et Paul. Film en couleur de René Allio, avec Pierre Mondy, Bulle Ogier, Madeleine Barbulée. Voir critique dans notre prochain n°.

Il faut savoir gré à René Allio d'avoir évité dans son (troisième) film 3 travers :

1) la fausse prémonition : si son film semble jusqu'à nouvel ordre l'un des seuls qui éclairent un des aspects les plus originaux de mai (la politisation et la radicalisation de certains cadres), il éclaire par devant (par anticipation). Car, tourné après mai, il le fut cependant d'après une nouvelle et un scénario tout entiers écrits **avant** mai et non retouchés ;

2) le style « dossier » et le didactisme : si « Pierre et Paul » part d'une analyse socio-politique d'une lucidité difficilement contestable, s'il est très probablement le produit d'une série d'informations (et d'observations) assez considérable, l'information

n'en est que l'apect le plus voyant. En vérité, « Pierre et Paul » est la continuation exacte de « La Vieille Dame indigne » : l'histoire d'une famille méridionale et, dans cette famille, l'histoire de quelques individus essentiellement définissables par rapport à elle, dans leur refus même d'y rester intégrés. Pierre est le neveu de la Vieille Dame, le garçon qui a fait une petite école d'ingénieurs et qui est monté à Paris. Déplacement initial qui s'ajoute à son porte-à-faux de cadre assis entre la chaise bancale du prolétariat et la chaise percée du patronat, et le rend peut-être plus sensible qu'aucun autre au porte-à-faux fondamental de la société française ;

3) la fermeture d'une problématique par une **réponse** : le film s'achève au contraire sur une question (aux deux sens : malaise torturant du cadre qui vient de découvrir son aliénation ; interrogation du type : « que faire pour en sortir ? »). Deux réponses sont envisagées : la « révolution » bureaucratique et non-révolutionnaire façon P.C.F.-C.G.T et la révolte affolée, genre petit-bourgeois qui veut tout casser ; chacune critiquée — non caricaturée — par l'autre. En ce sens, film pré-dialectique, qui appelle un dépassement.

Au total donc l'un des deux ou trois films français de l'année qui ne soit pas anachronique et dont la diffusion libre est la preuve que la censure gaulleuse est aveugle. La pièce majeure d'une œuvre qui ne cesse de tranquillement et silencieusement **grandir**, en dépit de quelques prudences coupables au niveau formel. — D. N.

Trafic de filles. Film de Jean Maley, avec Christine Aurel, Henri Lambert, Maritza Massa.

Traquenards. Film en couleur de Jean-François Davy, avec Anna Gaël, Hans Meyer, Roland Lesaffre, Robert Lombard, Anne Renate.

11 films américains

Gentle Giant (Le Grand ours et l'enfant). Film en couleur de James Neilson, avec Dennis Weaver, Vera Miles, Ralph Meeker, Clint Howard.

The Impossible Years (Les Années fantastiques). Film en couleur de Michael Gordon, avec David Niven, Lola Albright, Chad Everett, Ozzie Nelson, Christine Ferrare.

Kill a Dragon (Trafic dans la terreur). Film en couleur de Michael Moore, avec Jack Palance, Fernando Lamas, Aldo Ray.

The Legend of Lylah Clare (Le Démon des femmes). Film en couleur de Robert Aldrich, avec Kim Novak, Peter Finch, Ernest Borgnine, Nick Dennis, Valentina Cortese.

La beauté du dernier film d'Aldrich semble venir d'abord de la circularité parfaite des réseaux qu'il met en place. Si jamais il fut question de miroirs, c'est bien à propos de « The Legend of Lylah Clare », construit comme un palais de glaces de foire, où se perd l'analyse à force d'être renvoyée de tel signe à telle référence, à l'infini. Le retour, la reconstitution, la duplication sont d'ailleurs le sujet même du film : après vingt ans d'inactivité, un cinéaste hollywoodien célèbre se remet au travail. Le scénario du film qu'il entreprend est l'histoire de sa propre vie avec l'actrice qu'il avait « faite ». La fabrication nouvelle que lui impose le film, puisqu'il faut re-fabriquer l'actrice seconde qui jouera le rôle de l'actrice première, repose, dans sa vie, les mêmes conflits masque/personne, facticité/naturel, etc., qu'il avait vécus vingt ans plus tôt.

C'est dire ce que le film convoque de mythologies — toutes, d'ailleurs, au second degré, renvoyant à des incarnations mythiques premières : le Metteur en scène Narcisse/Pygmalion, manipulateur/manipulé, tourmenteur/tourmenté, tient à la fois de Sternberg et de Minnelli ; la star sublime et misérable, irrationnellement belle et mathématiquement fabriquée évoque tour à tour Swanson, Harlow, Garbo, Marlène, Marylin ; le Producteur salaud, renard, imbécile/brave type, franc du collier, génial, fait penser à tous les grands producteurs hollywoodiens, et la Commère boîteuse à toutes les Hedda Hopper (« to hop » = marcher à cloche-pied).

Mais le film, à progresser ainsi de situations-clichés en numéros-citations, ne renvoie le cinéma auquel il emprunte ses mythes qu'à sa propre caricature et nous n'aurions aucune raison (malgré l'amical — et apprécié — clin d'œil aux « Cahiers » dans le dialogue) de louer pour lui-même ce jeu spéculaire, si ne s'y exerçait une sorte d'emportement rageur, une folie dont nous aimons les vertiges froids (« Vertigo », « Lola Montès », auxquels « Lylah Clare » peut faire penser), les nostalgies et les destructions nécessaires. — S.P.

Monterey Pop. Film en couleur de D.A. Pennebaker.

Il est dommage que les chanteurs ou groupes figurant dans ce festival de Monterey ne soient pas à chaque fois nommés (quelques cartons auraient fort bien fait), à part trois ou quatre exceptions parmi lesquelles ne figure pas « Country Joe and The Fish », que le film pourtant devrait contribuer à faire connaître.

Est-ce un détail ? C'est là en tout cas mettre le doigt sur un des tics chéris de l'Ecole Pennebaker-Leacock-Maysles, qui se flatte de planer au-dessus de la modeste et première nécessité du document : documenter — ce qui est bien le dernier souci de nos documentaristes.

Par contre, revoici le style habituel à l'Ecole P.L.M. : les petites touches, les à-tout-va, les à-coups, les lucioles et les facettes, les tremblures et papillonures, bref l'impressionnisme et son mortel : glisser toujours. Sauf qu'ici, le poids, la force du matériau qui résiste bien et qu'on ne maltraite quand même pas trop, font qu'on s'intéresse, peu à peu, et de plus en plus. En outre, comme il y a Shankar pour finir, on sort enchanté. Mais, à la réflexion, on en revient à regretter le manque de longueurs et de rigueurs. Et cela se vérifie encore plus si l'on peut se référer à la version première du film : l'original en 16 mm où 1° les chanteurs étaient plus longuement montrés (le film durait 45 mn de plus) et : 2° ils l'étaient en continuité : les plans de foule, au lieu de briser leurs interventions, venaient se placer entre elles.

Les P.L.M. sont donc d'autant moins pardonnables, pour une fois qu'ils atteignaient la simplicité et la précision, d'avoir tripatouillé leur matériau. Sans doute faut-il dans leur esprit se faire pardonner le péché de document, et pour ce, rien de tel que de jouer la carte du « flou artistique ». Faut bien « faire cinéma ». — M. D.

The Night of the Following Day (Le Nuit du lendemain). Film en couleur de Hubert Cornfield, avec Marlon Brando, Richard Boone, Pamela Franklin, Rita Moreno, Jess Hahn.

Une question se pose : pourquoi l'impossible Brando (le gêneur n° un, l'empêcheur de tourner en rond de tant de productions et par là, souvent, leur seul grain de sel), pourquoi le pas facile Brando a-t-il accepté de jouer cette petite histoire de kidnapping rançonnable et, bien sûr, foirant ? Toujours est-il que le film est visible, un de ces ratages étranges qui constituent des cas qu'on ne peut ignorer.

On est d'ailleurs loin, semble-t-il, à en juger par les quelques petits moments de folie du film, de ce que celui-ci aurait pu être si Cornfield s'était plus complètement lancé (mais en eût-il la liberté ?) dans cette voie qui semblait lui tenir à cœur.

Bref : entre une ouverture et une clôture également belles et mystérieuses, on ne cesse de patauger sans déplaisir dans un déroutant magma scandé parfois d'envolées imprévues autant qu'incongrues. — M. D.

Pendulum (Pendulum). Film en couleur de George Schaefer, avec George Peppard, Jean Seberg, Richard Kiley, Charles Mc Graw.

La valeur du film est à peu près celle de son scénario. Celui-ci est fait d'une suite de renversements affrontés. Etant donné une justice dont les policiers trouvent qu'elle défend trop bien les droits de l'individu (on en arrive à mettre un criminel en liberté) et dont les avocats trouvent que

les policiers ne les respectent pas assez, il va s'agir d'illustrer une suite de contradictions en partant, d'une part, d'une erreur judiciaire dont le plus sévère des policiers risque d'être la victime, d'autre part des agissements ultérieurs du criminel libéré. Cette illustration par l'absurde des incompatibilités du système va assez loin pour déboucher sur le match nul, à l'occasion d'un dernier échange de balles (« que se serait-il passé ? » « Rien peut-être »...) qui met en question l'existence même de la partie, donc du film.
Sur une idée pas très éloignée de « Bullitt », on a là un film qui traite cela même que « Bullitt » fuyait (outre que la réalisation, même quand elle est bébête, reste cohérente, au contraire de « Bullitt » où on se fichait carrément du monde). Par ailleurs, il est toujours bon de rappeler qu'il s'agit là d'un problème que notre législation napoléonienne, où rien n'est prévu pour protéger les droits de l'individu, ne permet même pas de poser. — M.D.

The Riot (La Mutinerie). Film en couleur de Buzz Kulik, avec Jim Brown, Gene Hackman, Ben Carruthers, Mike Kellin.

The Stalking Moon (L'Homme sauvage). Film en couleur de Robert Mulligan, avec Gregory Peck, Eva Marie Saint, Robert Forster, Noland Clay.
Une situation économique relativement indépendante (« Pakula-Mulligan-Productions ») est sans doute le corollaire d'une situation de création « intéressante » chez Robert Mulligan.
Car de réalisateurs en situation de pure dépendance, comme Pollack par exemple, dont la réussite de « This Property is Condemned » faisait attendre d'autres prodiges de parole personnelle que l'habile « Scalphunters », produit du ressassement industriel, on ne peut pas dire qu'il y ait réelle marginalité ou émergence par rapport à l'anonymat productif (improductif) de la machine hollywoodienne.
Et sans doute on ne peut pas le dire absolument non plus de Mulligan. Le passionnant « Up the Down Staircase » n'évitait finalement pas, malgré ses rares justesses, de s'engluer (filmiquement) dans le pathos idéologique antiraciste, dont on connaît les facilités.
En apparence, c'est même encore plus gravement que « The Stalking Moon » s'embourbe (Gregory Peck n'arrange pas les choses, dont la lourdeur, à l'inverse de celle d'un Wayne ou d'un Scott, nullement monumentale, simplement **pèse**) dans le scénario conventionnel, l'indigence des idées « formelles » (montage, il est vrai, hasardeux, sans rigueur — musiquette agréablement porteuse, et finalement parasite).
En quoi consiste alors « l'indépendance » de Mulligan ? En ce qu'incontestablement se confirme chez Mulligan, à différents niveaux de réussite de film en film, non pas un talent particulier ou une somme de recettes efficaces, mais une sorte d'idée fixe (opérante) d'organisation de la matière filmique par des rythmes tremblés, des progressions différées — et non d'autoritaires « suspenses » — : affres de l'hésitation, de la crainte et de l'attente, qui donnent le « trac » autant au film qu'à ses personnages.
Ce qui d'ailleurs explique que Mulligan dirige tellement mieux les actrices (Lee Remick, Natalie Wood, Sandy Dennis, Eva Marie Saint, également admirables) que les acteurs car celles-là tremblent peut-être plus juste (appliquer ici, c'est le moment, la grille féministe de Michel Delahaye) et plus émouvant que ceux-ci.
Pourquoi aussi prend tant de force dans « The Stalking Moon », l'idée de l'inconnu et de la peur qu'il inspire, ou plus exactement cet inconnu, cette peur même, en la personne mythique du sauvage. Car l'Indien maintenu comme absence et menace au début du film, devenu progressivement de plus en plus visible, mais — mal vu, de trop loin, puis de trop près, trop vite — reste non vu : l'angoisse même. — S. P.

Star (Star). Film en couleur de Robert Wise, avec Julie Andrews, Richard Crenna, Michael Craig, Daniel Massey, Robert Reed.

Tarzan and the Jungle Boy (Tarzan et l'enfant de la jungle). Film en couleur de Robert Gordon, avec Mike Henry, Alizia Gur, Ronald Gans, Rafer Johnson, Steven Bond.

6 films italiens

Baroud à la Jamaïque. Film en couleur de Julio Salvador, avec Pamela Tudor, George Rigaud.

El Desperado. Film en couleur de Franco Rossetti, avec Andrea Giordana, Rosemarie Dexter, Franco Gionelli, Dana Ghia, Aldo Berti.

La Mafia fait la loi. Film en couleur de Damiano Damiani, avec Claudia Cardinale, Serge Reggiani, Franco Nero, Lee J. Cobb.

Requiem pour Gringo. Film en couleur de E. Martin, avec Lang Jeffries, Fernando Sancho, Femi Benussi.

Rome contre Chicago. Film en couleur de Alberto de Martino, avec John Cassavetes, Anita Sanders, Nikos Kourkoulos, Gabriele Ferzetti, Osvaldo Ruggeri.

Tête de pont pour huit implacables. Film en couleur de Al Bradley, avec Peter Lee Lawrence, Guy Madison, Erika Blanc, Philippe Hersent.

4 films anglais

The Assassination Bureau (Assassinats en tous genres). Film en couleur de Basil Dearden, avec Curd Jurgens, Diana Rigg, Telly Savalas, Oliver Reed, Philippe Noiret.

Joanna (Joanna). Film en couleur de Michael Sarne, avec Genevieve Waite, Christian Doermer, Glenna Forster-Jones, Calvin Lockhart.

One plus one (One plus one). Film en couleur de Jean-Luc Godard, avec les Rolling Stones, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Franckie Dymon. Voir critique dans notre prochain n°.
Le film peut se voir comme un triptyque.

Au centre : les Rolling Stones (en une suite de séquences d'une sur deux bobines de 300 m), montrés, non en représentation, mais toujours au travail, c'est-à-dire dans l'état répétitif et créatif de l'improvisation chercheuse. Les Rolling Stones peuvent également être dits centraux en ceci qu'ils se trouvent appartenir à cette frange ou marge instable qui, dans la civilisation occidentale actuelle, oscille entre la décadence et la révolution, chacune à la fois moteur et résultante de l'autre.

A gauche, maintenant : tout ce qui a trait à la Révolution, et principalement noire. Nous sommes là dans une autre instable frange : celle qui sépare (ou unit) les nostalgies et les révoltes, et aussi bien le racisme et l'antiracisme — sans que nous puissions juger évidemment de ce qui chez l'auteur a été conscient ou non. La figure majeure, ici, est la scène qui affronte les Noirs et les Blanches — trois filles habillées en longues et blanches robes Jeanne d'Arc et, comme Jeanne, promises (s'offrant ?) à l'holocauste rédempteur.

A droite, enfin : tout ce qui a trait au sexe. La question est évoquée, d'une part dans l'interview d'Anne Wiazemsky (quand elle répond à la question sur sexe et violence en société bourgeoise) ; d'autre part à l'aide de textes extraits de livres érotiques et qui ont pour fonction (en eux-mêmes et en raison de leur mode d'insertion dans le film) de provoquer un choc ou réflexe passionnellement négatif ; enfin, dans la longue scène de la librairie où l'on peut acheter livres ou revues érotiques en échange, soit d'un salut hitlérien, soit de méchancetés exercées sur les personnes ou les idées de deux jeunes révolutionnaires gardés à cette fin dans un coin. Au terme de cet amalgame, on ne peut manquer de relier la sexualité aux pires formes de la violence, nazisme et capitalisme inclus.
Le film se termine par une large finale qui constitue un hommage, à la fois au cinéma à grandes grues et aux révolutions à grandes marches, dans un tableau où s'accordent, dans le plus bel esprit vieux-russe, les élans de la Révolution et ceux de l'esthétisme.
Le film souffre évidemment de la faiblesse de son troisième volet. Il est dommage que Godard, saisi par le puritanisme, se soit coupé de tous liens avec la réalité qui eussent pu l'amener à un mi-

nimum de dialectique. Il est dommage qu'au lieu de jouer des possibles contradictions de ce qu'on appelle la « Révolution sexuelle » (laquelle ne serait rien si elle n'était vivante, c'est-à-dire complexe donc fragile) se soit borné à fulminer condamnation, tout comme le premier pape venu. Or le grand mérite d'une position réactionnaire telle que celle adoptée par Godard sur ce chapitre ne pouvait justement résider justement que dans sa force de provocation, force dont elle se voit totalement privée.

Cependant, si l'on replace ce troisième volet dans le courant du film, on est obligé de reconnaître qu'il contribue très remarquablement pour sa part à cet effet de balancement qui constitue le principe même du film. Et quand on y songe : ce système du « un coup à droite, un coup à gauche », est celui même du film clef de Godard : « Le Petit soldat ». Il est même fort possible que « One plus One » partage avec « Le Petit soldat » le privilège d'être son film le plus provocant, donc peut-être le plus beau. Et pour les mêmes raisons. Car les deux films sont l'un et l'autre faussement dialectiques, car ils sont faits, l'un et l'autre, **dans** et **sur** la confusion (compte non tenu de ce que J.-L. G. a voulu ou cru faire). Il est même possible qu'en conséquence, « One plus One », tout comme « Le Petit Soldat » fasse hurler beaucoup de gens, des plus droitistes aux plus gauchistes. — M. D.

A Twist of Sand (Du sable et des diamants). Film en couleur de Don Chaffey, avec Richard Johnson, Honor Blackman, Jeremy Kemp, Peter Vaughn, Roy Dotrice.

2 films allemands

L'Amour, la fille et les bandits. Film de If Iquin, avec Laya Raki, Viktor Staal.

Signes de vie (Lebenszeichen). Film de Werner Herzog, avec Peter Brogle, Wolfgang Reichmann, Athina Zacharopoulou, Wolfgang Von Ungernsternberg. Voir « Cahiers » nos 202 et 206 et critique dans notre prochain no.

2 films japonais

Akai Tenshi (L'Ange rouge). Film de Masumura Yasuzo. Voir critique dans ce numéro, page 60.

Itoka le monstre des galaxies. Film en couleur de Nahonmatsu Kazui, avec Okada Eiji, Wazaki Toshiya, Peggy Neal.

1 film canadien

Isabel (Isabel). Film en couleur de Paul Almond, avec Geneviève Bujold, Marc Strange, Gerard Parkes, Elton Hayes, Edie Kerr, Albert Waxman.

Pour être le fait d'un Canadien anglophone, ce film — dont l'ambition des desseins s'affiche dès le générique, puis se maintient sans déchoir — entend moins être rapproché de ceux de Secter ou Don Owen, que de Resnais (« Muriel »), Polanski (« Rosemary's Baby »), Bergman (« L'Heure du loup ») ou Hitchcock. Visée dont il parvient rarement, et quelque déploiement s'effectue à créer un « climat » d'angoisse ou de morbidisme, à satisfaire le désir. Fondé sur des idées, comme on dit, « littéraires » (de type cortazarien par exemple), « Isabel » manque à en fournir une satisfaisante équivalence ou transcription cinématographique, trouvant sa meilleure part (non négligeable) en certains moments « creux », dépressions concertées, vertiges sans ivresse, peurs dépourvues d'objet nommable, fût-il hallucinatoire. — J. N.

1 film georgien

La Chute des feuilles. Film de Otar Iosseliani, avec Ramaz Gueorgobiani, Marina Kartzivadze, Gueorguy Kharabadze. Voir « Cahiers » no 202, page 63 et critique dans notre prochain no.

1 film grec

Extase Erotique. Film de Sotiris Pliacos, avec Helene Procopiou, Georges Moutsios, Dina Trianti.

1 film hongrois

Cati (Cati). Film de Marta Meszaros, avec Kati Kovacs, Adam Szirtes, Teri Horvath, Gabor Harsanyi. Voir « Cahiers » no 210, page 49. Vaudrait à la rigueur comme rare exemple, dans le lot des films hongrois « ambitieux », de maintien ou de retour au psychologisme, au sentimentalisme, à la platitude du « moi ». Par là, sans grand intérêt véritable hors le « sujet » même : pour l'analyse de celui-ci, voir les lignes très (trop) favorables de Delahaye. D.A.

1 film suédois

Skammen (La Honte). Film de Ingmar Bergman, avec Liv Ullman, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Sigge Furst. Voir critique dans notre prochain no.

Un malentendu n'a pas manqué d'intervenir : on reproche à « La Honte » d'être un film sur la guerre... mystificateur, dans la mesure où ne faisant que dénoncer l'atrocité de celle-ci sans analyser les facteurs économiques qui la provoquent ! Je répondrai plus longuement à ce genre de billevesée dans notre prochain numéro, me contentant, pour celui-ci, de faire observer que « La Honte » est le troisième volet d'une trilogie (« Persona », « L'Heure du loup ») sur l'Imaginaire : personnages et actes sont fantasmatiques, et s'il y a guerre, elle est au plan des mécanismes de l'inconscient. — J.-L. C.

1 film tchèque

Un été capricieux. Film en couleur de Jiri Menzel, avec Rudolf Hrusinsky, Vlastimil Brodsky, Mila Myslikova, Frantisek Rehak, Jana Drchalova.

Ça raconte l'histoire de trois lurons au bord de l'eau (le curé, le commandant et le maitre-nageur) accablés par l'âge qui vient et sporadiquement libidineux. Arrive un cirque, avec un maigre baladin, triste et trépidant, et une ballerine qui se voue à tous et à personne. D'où quelques histoires...

A noter que le rôle du cirque dans les pays de l'Est (pour ses personnages libres, heureux, rêvés ?), si l'on se réfère aussi bien à l'anodin Schorm qu'au supérieur Makavejev, recoupe étrangement l'Esprit Kazan de « Man on the Tightrope ». Mais ceci est une histoire parallèle...

Quant à Menzel, il faut reconnaître que, dans le tout-venant des films tchèques démago-misérabilistes (dont ne se détachent toujours que Chytilova, radicalement autre, et Forman, qui reprend en charge le thème ambiant avec une certaine rigueur), son film se détache quelque peu, et il est en tout cas infiniment plus curieux que le précédent « Trains étroitement surveillés ».

Le film se trouvant quelque peu métissé d'un certain esprit « sudiste » ou « méridional », il s'ensuit une mixture par moments séduisante. On a un mélange d'errance loquace, de forniente masochiste, de déréliction et de décomposition, qui vire au fiasco, au foirage, à l'engluement, bref, un joli tourne-en-rond. En outre, la tête de Menzel nous permet de tisser entre lui et son film des liens qui, si nous ne nous retenions pas, nous conduiraient à redorer en sa faveur le blason en voie de dédorage, du « film d'auteur ».

A signaler en outre des sous-titres admirables, à la fois précis et très heureusement (très purement) littéraires, qui, faits en Tchécoslovaquie, devraient nous faire honte — M. D.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni, Dominique Noguez et Sylvie Pierre.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.


jazz
magazine
SPECIAL CONTREBASSE
N°166/MAI 1969/5F/RED MITCHELL

